

STENDHAL

scriitură și cunoaștere

de

IRINA MAVRODIN

CONTEMPORANUL NOSTRU

CONTEMPORANUL NOSTRU



EDITURA ALBATROS

STENDHAL —

scriitură și cunoaștere

DE

IRINA MAVRODIN

04P.P2

Repere pentru un concept „Stendhal, contemporanul nostru“

„Travailler toujours pour le XX^e siècle.“

Stendhal

Artistul, prin însăși natura lui, se vrea *contemporan* cu un public ce va veni *după* el. Ce altceva este speranța într-o veșnică glorie postumă, dorința de a înălța, prin *facta* de artă, un monument unic, și care să dăinuiască întru eternitate? Însuși statutul ontologic al operei de artă o definește ca act ce re-devine, la mai mici sau mai mari răstimpuri, act contemporan. Această capacitate, ce-i este specifică, instituie și unul dintre criteriile cele mai importante (dacă nu cumva chiar cel mai important) de validare a valorii artistice. Pe terenul acesta atât de incert al evaluării, argumentul ferm, cel ce preexistă, putînd fi luat drept premisă a unui adevăr ce urmează doar a fi demonstrat (odată cu fiecare epocă altfel), rămîne cel al rezistenței operei la acțiunea de uzură la care o supune timpul. Valoarea este durată în memoria omenirii.

Artiștii moderni au *conștientizat* însă — și Stendhal este printre primii care exprimă explicit această evidență a unei noi conștiințe artistice — că a dăinui în memoria omenirii înseamnă a dăinui în istoria omenirii, a avea adică știința și putința de a provoca interesul și admirația unui cititor care este mereu altul, într-o epocă mereu alta, generînd noi forme artistice care, la rîndul lor, modifică neîncetat modul de receptare a tot ceea ce fusese creat înainte. În centrul concepției stendhaliene despre artă stă tocmai ideea modernă a variabilității formelor literare, artistice, în general, ideea unui frumos aflat în perpetuă transformare, opusă ideii unui frumos imuabil, definit exclusiv prin raportare la un corpus de reguli imuabile.

Această carte încearcă o justificare a conceptului „Stendhal, contemporanul nostru”, printr-un demers hermeneutic, căutându-și argumentele în chiar textele stendhaliene, își va afla totodată punctele de sprijin în câteva dintre cele mai semnificative teorii actuale asupra literaturii, prin care conceptul poate fi validat.

Nu vom desfășura aceste teorii (dat fiind că nu descrierea și discutarea lor ne interesează în paginile care urmează). Dealtminteri, ele întrunesc în prezent consensuri relativ stabile, intrînd, în sfîrșit, după ce au suscitat controverse, într-un fel de „domeniu comun” acceptabil într-o mai mare sau mai mică măsură pentru cele mai felurite orientări critice (inclusiv cea „tradițională”, atunci cînd înțelege să se deschidă cîtuși de cît spre reflecția actuală asupra literaturii). Le vom trata așadar ca pe tot atîtea presupoziii, ce vor alcătui armătura ascunsă a construcției noastre.

Este pentru noi de domeniul evidenței că un „Stendhal, contemporanul nostru”, construct pe care-l vizăm aici, este el însuși variabil în funcție de momentul istoric — marcat printr-o anume epistemă, specifică — în care ființează. Că există, așadar, o *serie deschisă* de „Stendhal, contemporanul nostru”, instituită de o serie de grile de lectură de fiecare dată „contemporane”. În cartea aceasta este însă vorba de contemporaneitatea *noastră*, drept care numai modurile de abordare a literaturii așa cum sînt ele propuse astăzi ne pot duce către o rezolvare adecvată, prin situarea pe palierul istoric și epistemic corespunzător. Conceptul însuși este o creație a epocii noastre, el marcînd un moment de cristalizare a *conștiinței scriitorului ipostaziat în cititor* care, abia acum, începe să *știe*, adică să justifice prin teorii tot mai elaborate, ceea ce o suită de experiențe de lectură și scriere empirice îi spun din ce în ce mai presant în ultimele două secole de literatură și artă. Îndeobște numite secole de literatură și artă *modernă*, ele se deosebesc de cele anterioare tocmai prin această conștientizare a unei dialectici a lecturii și a scrierii (ca „lectură” a altor texte-operă, precum și a „textului” lumii și istoriei), conștientizare ce trebuie pusă în relație cu cea privitoare la istoricitatea oricărei activități umane, în speță a producerii și receptării operei artistice.

E un punct de vedere *relativist* — în sensul de mereu relativ la schimbările aduse în diverse planuri de succesiunea

momentelor istorice —, opus punctului de vedere dogmatic anterior, cristalizat în doctrinele clasice (paradigma lui : doctrina clasică franceză), prin care este postulată raportarea (mereu egală cu sine) operei la un *ideal de frumos absolut*, autarhic în raport cu istoria.

Aceasta fiind perspectiva teoretică în care ne situăm (în afara căreia însuși conceptul de „Stendhal, contemporanul nostru” este o aberație, un nonsens), o poziție centrală vor ocupa în interpretarea noastră toate presuposițiile legate de așa-numita estetică a receptării, controlată de conceptul „orizontul de așteptare” al cititorului (și al scriitorului, în calitatea sa de „cititor” pe cale de a-și instaura opera), precum și toate teoriile privitoare la lectură ca act prin care sistemul semnificant care este opera își realizează virtualitățile în funcție de contexte social-istorice operând la nivelul unor comunități și al unor indivizi (comunitatea și individul aflându-se într-o relație dialectică prin care operează unul asupra celuilalt). Controlate de concepte ca acela de „lectură plurală” și „intertextualitate”, asemenea teorii înscriu demersul lecturii sincronice (în cazul nostru : Stendhal citit prin grile de lectură constituite de textul care este realitatea contemporană nouă : societate, ideologie, filosofie, arte, științe) într-un ax diacronic, deschizând în mod decisiv cercetarea produsului artistic către istorie și societate.

Ne-am situat în acest univers teoretic nu numai pentru că el oferă probabil cea mai adecvată posibilitate de a „construi” un Stendhal care să corespundă uneia din dominantele „orizontului de așteptare” al lecturii critice actuale, ci și pentru că însăși opera lui Stendhal, mai mult poate decât oricare altă, ne constrânge să procedăm astfel, oferindu-ne principalele elemente, insistent desemnate printr-o neobișnuită recurență, pe temeiul cărora se poate constitui o teorie a receptării în spectaculoasă consonanță cu cea care s-a impus astăzi. Stendhal ar fi, așadar, și în acest domeniu, al teoriei literare, și nu numai în cel al romanului, un mare precursor al mutațiilor ce au loc în ultimele decenii.

După știința noastră, nimeni altul pînă la el nu și-a proiectat, în toate sensurile acestui termen, atît de ferm (sîntem aproape obligați să spunem : atît de aproape de un punct de vedere sistematic) opera în funcție de un virtual cititor multiplicat într-o succesiune de instanțe de lectură distincte,

plasate pe un traseu cronologic (deci istoric) care începe în stricta contemporaneitate a autorului și înaintea către un foarte îndepărtat (și imprevizibil, dar totuși foarte concret situat în această cronologie a unor acte de lectură) viitor.

Pentru Stendhal, cititorul este, fără îndoială, ca și pentru orice alt scriitor, și cel ce-i va aduce „succesul” și „gloria” (termeni frecvent folosiți de Stendhal), recompensa și nemurirea așadar, dar numai pentru că el, autorul, va scrie o carte care va fi infinit multiplă, infinit capabilă să răspundă dorinței, așteptării instanțelor de lectură infinit succesive, infinit apte să suscite seria corespunzătoare de „Stendhal, contemporanul nostru”.

Prin aceasta nu vrem să spunem că numai opera stendhaliană este infinit multiplă, infinit capabilă să suscite noi și noi lecturi: ideea că orice operă validată ca avînd o valoare estetică răspunde acestui criteriu a devenit un loc comun. Dar nu orice operă tinde și se vrea a fi, la nivelul conștiinței autorului ei, infinit multiplă, în funcție de receptor. Stendhal este un caz aparte, paradigmatic, am spune, pentru demersurile moderne privitoare la statutul operei în funcție de actul lecturii, sub raportul gradului de conștientizare manifestat, prin opera artistică însăși, evident, dar și prin numeroase texte ce au, în raport cu aceasta, un rol de metatexte. Și încă o precizare importantă: conștiința relației cu cititorul ce se manifestă aici atinge o limită de clarificare necunoscută nici unui autor de pînă la Stendhal și întîlnită, chiar după el, la un număr relativ limitat de scriitori.

Iată de ce presuposițiile arătate vor fi menținute pe tot parcursul interpretării noastre în indisolubilă relație cu cele ale unei poietici stendhaliene în sensul strict, auctorial al termenului: vom vedea în opera lui Stendhal un spațiu dinamic (pe cale de a fi instaurat, produs) nu numai în raport cu cititorul ei (deci nu numai în funcție de o „poietică” a lecturii), ci și ca raport între autor — el însuși ipostaziat în mod specific ca instanță de lectură a textului pe care este în curs de a-l scrie și a tuturor textelor cu care a venit în contact — și opera sa pe cale de a se face.

Într-un atare demers ne vor susține — este inevitabil să fie așa atunci cînd cărțile celui ce scrie literatură și despre literatură devin ele însele un drum pe parcursul căruia re-apar cîteva obsesii fundamentale ce își caută propria clari-

ficare — construcțiile noastre de pînă acum, cu precădere cea din *Poietică și poetică*¹. Ele vor funcționa pentru cartea aceasta ca tot atîția „generatori textuali“, căci „*metadiscursul nu este unic, el cunoaște diverse grade de vecinătate cu discursul-obiect, fiecare discurs critic putînd fi — deveni — metadiscurs-obiect față de un discurs ulterior, de grad superior (chiar și din punct de vedere axiologic). Această întoarcere la propriul său discurs, să-i spunem intratextualitate-personală (subl. în text) — manifestare a continuității unei preocupări și strategie de edificare a unei teorii, — procedează prin reelaborarea unei anumite anteriorități cu rol de formulă generativă sau factor de orientare a unui program creativ. [...] «Efectele de insistență», ușor de perceput, semnalează liniile de forță, gata să se consolideze, sau cele care, constituite, operează efectiv în sensul structurării unei doctrine și a stabilirii identității ei*“².

Altfel spus, cartea de față încearcă să continue tentativele noastre anterioare, pe temelia cărora se sprijină, să ducă mai departe o teorie, și totodată o practică, aplicate la un corpus de texte stendhaliene mai puțin abordate, citite altminteri decît s-a făcut cu precădere pînă acum, adică în dimensiunea lor *productivă*, și doar în subsidiar în dimensiunea lor reprezentativă.

Abordarea lui Stendhal va fi aici poietică și, implicit, poetică, cele două nivele fiind inseparabile, conform unei dialectici care ne obligă să le propunem ca aparținînd uneia și aceleiași poietici/poetici. Metodologic însă, unul din cei doi termeni ai acestui cuplu conceptual poate fi privilegiat, într-un moment sau altul al lecturii sau pe tot parcursul ei, cu condiția ca legătura dintre ei să fie tot timpul menținută (ca presuposiție dominantă). Adoptînd prioritar o perspectivă poietică, am recurs cu precădere la textele din așa-numitele „opere intime“³ (jurnal, corespondență, amintiri autobiogra-

1. București, Editura Univers, 1982.

2. Maria Carпов, *Prefață la Paul Zumthor, Incercare de poetică medievală*, București, Editura Univers, 1983, pp. 5—6.

3. Iată ce spune Lanson despre „operele intime“ ale lui Stendhal: „cei ce au etalat în chip indiscret scrierile sale de sertar, însemnările sale cele mai plate și mai nătînge, i-au făcut un deserviciu. Stendhal a spus ce avea de spus în două sau trei romane, și în cîteva nuvele“ (*Histoire*

fițe), dat fiind caracterul lor de „documente” prin care se comunică o experiență poietică imediată (nemijlocită), în toate este descrisă o experiență de receptare a unor opere literare, muzicale, plastice (pe care, după cum am spus, o includem în sfera poieticului) și prevalează o vocație doctrinară și normativă izvorâtă dintr-o practică de creație proprie, ea însăși în mare măsură discursivizată (conștientizată).

Am procedat discriminatoriu dintr-un punct de vedere pur metodologic, căci „strategia” noastră implică totodată considerarea acestor (meta-)texte — din care ne vom și extrage citatele — în perpetuu subînțeleasă relație cu nuvelele și romanele lui Stendhal. Metatextualitatea acestora, altfel spus poietica/poetica lor imanentă, devine cu atât mai manifestă, verificându-se prin confruntarea cu metatextualitatea textelor „autobiografice”. Operele „nonficionale” (privilegiate aici de noi) vor fi abordate nu numai ca metatexte în raport cu cele de ficțiune, ci și ca pre-texte, ca texte-embrion. Toate cele spuse implică presupuziția că, în abordarea noastră, fiecare text stendhalian este atât un inter-text în raport cu totalitatea textelor stendhaliene, cât și un inter-text în raport cu seriile de „texte” (artistice, filosofice, științifice, ideologice etc.) care alcătuiesc lumea în care a trăit Stendhal, pe de o parte, lumea în care trăim noi astăzi, pe de altă parte, cultura și civilizația ei, „text” fiind aici utilizat în toate accepțiunile lui, de la cea primă, până la cea mai cuprinzătoare, de sistem semnificant.

de la littérature française, Paris, Librairie Hachette, 1924, dix-huitième édition, p. 1 006).

Este drept că în *Apendice XXXIV* părerea lui Lanson apare substanțial modificată, dar scrierile în cauză îl interesează numai în latura lor autobiografică, și cîtuși de puțin în cea teoretică: „*Il s-a adus un deserviciu, într-adevăr, uneori. Dar important era nu să fie venerat, ci să fie cunoscut. Și tocmai asta a fost cu puțință datorită acestor însemnări, după cum se poate vedea din excelenta lucrare a domnului Arbelet, Tinerețea lui Stendhal, 1914*” (*ibidem*, p. 1 197).

Este o abordare tipică pentru întreaga critică „tradițională” franceză, care a și impus desemnarea acestor opere prin sintagmele „opere intime”, „opere autobiografice”, ce ignoră importante elemente de teorie literară diseminate în ele.

Intertextualitatea ca mod de a realiza o deschidere specifică dinspre operă spre lume ne condiționează în asemenea măsură, încât pînă și opțiunea noastră pentru grila de lectură poietică este un semn al acestei condiționări: lumea ce ne este contemporană este o lume dominată de praxis, de valoarea muncii și a producției de obiecte, unde omul se manifestă prioritar ca *Homo faber*, acționînd transformator asupra naturii. Or, poietica, acum pe cale de a se constitui ca știință, își definește domeniul ca fiind acțiunea, facerea prin care este instaurată opera de artă, acțiune care este un raport între autor și opera sa pe cale de a se face. Dar, într-o accepție mai largă, poietica nu este numai știința instaurării operei de artă, ci și știința instaurării oricărei opere umane, artistică sau nonartistică.

Numai aplicînd această grilă a lecturii intertextuale, iminentă, de fapt, oricărei lecturi, dar pe care epistemologia epocii noastre a conștientizat-o, vom putea construi un „Stendhal, contemporanul nostru”, făcînd astfel posibilă, într-un anumit moment al istoriei care este cel al umanității de astăzi, dar și cel al unei comunități naționale, cea românească, realizarea *unora* dintre virtualitățile operei stendhaliene.

Implicit spunem prin aceasta că noi nu socotim că ar exista o poietică și o poetică (o poietică/poetică) stendhaliene în absolut, ci, dimpotrivă, afirmăm că există o serie mereu deschisă de poietici/poetici stendhaliene, mereu altfel realizîndu-se în funcție de noi lecturi (intertextuale), determinate, la rîndul lor, de noi contexte spațio-temporale de civilizație și cultură *in actu*, la nivelul conștiinței concrete a unui subiect receptor. Există și vor exista tot atîția „Stendhal, contemporanul nostru” cîte asemenea lecturi concret configurate vor exista, opera realizîndu-se numai în și prin lectură.

Stendhal este poate primul artist ce conștientizează la modul *radical* relația dialectică operă/cititor, primul, poate, ce înțelege totală interdependență dintre cei doi termeni. El este, poate, primul ce-și asumă riscul (și-l asumă în măsura în care îl conștientizează) ca „întîlnirea” cu cititorul, ca (re-)nașterea operei, ca „aniversarea” care este de fiecare dată această întîlnire — să nu aibă loc. E un risc calculat, înscris între aceste două declarații extreme: „*Un roman e ca un arcuș, cutia viorii care scoate sunetele e sufletul cititorului*”; „*Iar*

eu trag un bilet la o loterie al cărei mare câștig se reduce la : a fi citit în 1935" (H. B., 182, 232¹).

Teoretician *avant la lettre* al unei „estetici a receptării” care prefigurează unele dintre descoperirile cele mai importante ale gândirii critice actuale, descoperiri validate și prin teoria comunicării, conform căreia în procesul de comunicare factorul receptor joacă un rol tot atât de activ și de important ca și factorul emițător, Stendhal proiectează opera de artă nu ca pe o formă care își este suficientă sieși, ci ca pe o formă ce nu-și va căpăta valoarea și semnificația decât în relația, ea însăși repetat înnoită, cu un viitor cititor, cu succesive serii de viitori cititori ce, situându-se de fiecare dată în perspectiva unui nou „orizont de așteptare”, vor realiza noi receptări ale operei. Frecvente apeluri la „colaborarea” unui virtual cititor, cele din operele „nonfictive”, dar și cele din operele fictive, prin care autorul stabilește un raport de complicitate cu cititorul său, ne autorizează să afirmăm că poietica stendhaliană este o facere care vrea să instaureze o operă (o formă) nouă în raport cu cele precedente, nouă pentru că ea este astfel concepută încât să poată lăsa o mai mare libertate de manifestare creativității cititorului, provocându-i, impunându-i și acestuia un simetric demers poietic. („Și eu sînt de părerea CITITORULUI, găsesc această anecdotă sinistră, prea lungă în scris ; povestită, mergea mai bine. Fiecare ascultător putea adăuga cîte un amănunt hazliu în povestirea luptei care se dădea în sufletul notarilor, între frica de a se compromite și probitatea lor” — M. T., I, 61).

1. Citatele din Stendhal în traducerea lui Modest Morariu sînt extrase din edițiile, prefațate și adnotate de traducător : *Viața lui Henry Brulard. Amintiri egotiste*, București, Editura pentru literatura universală, 1965 ; *Scrisori către Pauline*, București, Editura Univers, 1975 ; *Memoriile unui turist*, 2 vol., București, Editura Sport-Turism, 1976. Pentru simplificarea sistemului de trimiteri, am dat, între paranteze, după fiecare citat, titlul operei (desemnat precum urmează : H. B., S. P., M. T., A. E.) și pagina. Sursa altor cîtorva citate din Stendhal este indicată după sistemul obișnuit.

Toate sublinierile în text prin scrierea integrală a cuvintelor cu majuscule ne aparțin. Toate sublinierile în drepte din textele citate aparțin, cînd nu se face altă specificare, lui Stendhal.

Opera este voită, proiectată ca structură deschisă, intenționalitate în sine importantă pentru că dovedește o schimbare totală de optică : scriitorul nu se mai consideră unicul creator al operei sale. Demiurg omniștient și omnipotent, el își împarte prerogativele cu cititorul său, solicitându-i chiar, cu un fel de prefăcută umilință, bunăvoința activă pe care un secret și ambițios orgoliu mizează în vederea a nesfârșite șiruri de renașteri (re-creeri) ale operei. Pariul lui Stendhal este tocmai acesta : crearea unei opere care, în structura ei materială rămânând aceeași, să răspundă de fiecare dată altfel mentalității unui cititor de fiecare dată altul, în funcție de determinări extrinsece operei și imprevizibile pentru autorul ei. El semnează un pact în alb cu cititorul, și întreaga sa poietică va sta sub semnul acestei decizii centrale, pact care, pentru el, este marea șansă de a-și asigura „gloria”. La aceasta nu pot ajunge decît cei „însuflețiți de o mare pasiune”. („Există o regulă sigură pentru a ști dacă ești născut pentru glorie : cine îi urăște pe oamenii superiori printre care trăiește, va rămîne pururi un mediocru. [...] Cu ajutorul aceluiași Barnave îți voi dovedi că oamenii care sînt însuflețiți de-o mare pasiune îi înving întotdeauna pe cei care nu sînt” — S. P., 55; „Două cauze m-au îndreptat spre studiu : teama de plictiseală și dorința de glorie. [...] Pasiunile sînt singurul mobil al oamenilor ; [...] Pierre Corneille el însuși ar fi preferat să nu trăiască decît să trăiască lipsit de glorie și-a scris Cinna. [...] Marile pasiuni înving totul : ca atare, putem spune că un om care vrea intens și constant își atinge totdeauna țelul” — S. P., 53). „Pasiunea” este susținută de „energie”, trăsătură a noilor generații de scriitori și de cititori și garanție a unei înnoiri a literaturii franceze. („Literatura franceză poate, așadar, să spere într-o epocă strălucită de energie, cînd vor sosi pe lume nepoții celor îmbogățiți de revoluție” — M.T., I, 98 ; „De aici energia, care caută să iasă la iveală și în literatura din 1837, spre marea indignare a Academiei și-a oamenilor eleganți și blajini, născuți înainte de 1780, obișnuți cu manierele de pe atunci” — M. T., I., 97).

Asemenea unei întregi generații de teoreticieni ai romanticismului francez, Stendhal este foarte sensibil la relativitatea „gustului literar”. Încă odată cu doamna de Staël, conceptul acesta, de primă însemnătate pentru poeticile clasice franceze din secolele XVII și XVIII, își modifică în mod sub-

stanțial conținutul : bunul gust în receptarea operei literare își pierde caracterul dogmatic și absolut, corelativ unui frumos ideal și absolut, instaurat și garantat de obediența creatorului de forme față de un set de reguli emise de o instanță unanim acceptată ca fiind singura acceptabilă. Dar în teoriile doamnei de Staël accentul continuă să cadă pe autor și pe operă, considerați în relație dialectică cu climatul geografic și cu instituțiile sociale, și mai puțin pe cititor, al cărui „gust” este văzut mai curînd în mod implicit ca fiind condiționat de aceleași determinări. (Și totuși, ici-colo persistă încă și la Stendhal idei apropiate de cele ale doamnei de Staël, înnoite printr-o atitudine antiromantică [=antiemfatică] : „Din nefericire, lângă Paris nu există munți înalți : dacă de bine de rău cerul i-ar fi dăruit acestei regiuni un lac și un munte, literatura franceză ar fi fost mult mai pitorească. În epoca de aur a acestei literaturi, La Bruyère, care a vorbit despre toate, abia se încumetă să spună o vorbă, în treacăt, despre impresia profundă pe care o lasă în suflete o privești ca cea de la Pau sau de la Cras, din Dauphiné. Printr-o compensare tristă, scriitorii insipizi din secolul nostru vorbesc despre aceste lucruri fără pudoare și fără tact și le strică bineînțeles în măsura în care sînt capabili să le simtă” — M. T., I, 99).

Încă din Racine și Shakespeare, Stendhal mută cu hotărîre accentul pe factorul receptor. El definește romantismul (căruia îi spune „romanticism”), în opoziție cu clasicismul, prin binecunoscuta frază : „Romanticismul este arta de a le înfățișa popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile să le procure cea mai mare plăcere cu putință ; clasicismul, dimpotrivă, le înfățișează literatura care le procura cea mai mare plăcere cu putință străbunicilor lor”.

Textele de nonficțiune la care ne vom referi sînt scrise fie paralel, fie alternativ cu marile opere de ficțiune. Din punct de vedere poietic, această stare a cronologiei operei stendhaliene este extrem de revelatoare : Stendhal își construiește prin ele o „știință critică” pentru uz propriu, o poietică/poetică minimă, cu caracter eventual provizoriu, urmînd a fi folosită, dezvoltată și consolidată prin scrierea operei literare propriu-zise. Aceste texte sînt niște pre-texte și într-un alt înțeles : ele joacă rolul unor exerciții de scriere „spontană” și

pe cît se poate neîntreruptă, menite a-l plasa pe autorul lor în acel spațiu de activitate specifică pe care Blanchot îl numește „spațiul literar”. O analogie ar putea fi stabilită cu exercițiile proustiene de „lectură” a unor opere, prin pastisare sau traducere, prin cronici literare, muzicale, plastice etc., demers în care funcția preponderentă ni se pare a fi pentru Proust cea de constituire a unei „științe critice” de uz personal, premergînd creația sa romanescă.

Atare practici comportă riscurile lor, care ar fi tocmai acelea de blocare, de rămînere definitivă în afara „spațiului literar”, și foarte rare sînt cazurile marilor creatori (creatorilor de noi forme) care *și-au pregătit* astfel momentul propriu-zis de instaurare a operei. Asupra acestor observații vom reveni. Să spunem însă încă de pe acum că pentru Stendhal a scrie un jurnal sau scrisori are în comun cu a scrie un roman însăși materialitatea gestului de a scrie, de a trasa pe o coală percepută în materialitatea ei, litere, de asemenea percepute în materialitatea lor, de a desfășura o anumită activitate scripturală sinestezic percepută de întregul corp angajat în această activitate. A o exercita *fără întrerupere*, fără a aștepta momentul privilegiat al „inspirației”, oferă o șansă de a stabili și menține un punct de contact, fie și nespecific, cu cealaltă activitate, artistică. Materialitatea gestuală și obiectuală, cea a pulsîunilor corporale ale subiectului scriptor, pot fi o rampă de lansare în „spațiul literar”, în specificitatea acestuia. Această voință de a desfășura fără discontinuități o activitate de scriptor, *indiferent* de „conținutul” și de „forma” „exprimării”, această voință de a fi pur și simplu, înainte de a fi orice altceva, *„mîna care scrie”* (utilizăm din nou un concept blanchotian), stă, socotim noi, la originea facerii prin care se instaurează opera stendhaliană, și ea nu a fost încă pînă acum pusă în evidență de nici o cercetare. Ea ține de un nou mod, cel pe care îndeobște îl numim „modern”, de a concepe literatura ca pe o *activitate* specifică, prin care se întemeiază forme și valori specifice, și o *cunoaștere* specifică.

Stendhal știe, chiar dacă nu formulează îndeajuns de explicit această știință a sa, că artistul, spre deosebire de savant, scrie nu pentru că are de comunicat o cunoaștere care pentru el preexistă, ci dimpotrivă, pentru că simte o imperioasă nevoie de a instaura o nouă formă semnificantă

prin care el însuși, și ceilalți vor accede la o nouă cunoaștere, la noi sensuri „produse” prin forma semnificantă care este opera. („*Scriind acestea, fac tot felul de descoperiri*” — H.B., 276). Revenim astfel la ideea de de-mitificare a scriitorului, devenit el însuși un „cititor” al propriei sale opere.

Afirmațiile noastre, care vor să situeze poietica stendhaliană alături de actualele poietici ale „productivității textuale”, pot să pară hazardate, opera lui Stendhal rămânând încă, pentru mulți critici și istorici literari, un prototip al operei de „reprezentare”. Dar, așa cum se va vedea în capitolele următoare, spusele noastre se sprijină pe texte cum nu se poate mai explicite, și total neexploatate pînă acum din acest punct de vedere. Aceste texte pun în lumină o *intenționalitate* deosebit de relevantă pentru un studiu de poietică. Ba chiar, a vorbi aici de intenționalitate pur și simplu nu este de ajuns, ea fiind o intenționalitate *în acțiune*, textele citate participînd, ca pre-texte, sau ca metatexte, la instaurarea operei (de către Stendhal și de către noi, cititorii săi).

Stendhal își propune și își aplică o propedeutică a scriiturii „spontane”, pentru a specula în aceasta mecanica ei dezinhibitoare. Exercițiul repetării gestului de a scrie „repede”, de a se lăsa în voia scrierii, poate duce, prin acumulări cantitative, la un salt: din registrul transcrierii, el va trece în cel al literaturii. „Spontaneitatea”, automatismul acestei practici nu țin de aceleași mecanisme și nu vizează aceleași obiective cu cele legate de natura „dicteului automat” suprarealist, întors spre conținuturile pe care acest „dicteu” urmează să le restituie și nu spre caracterul de exercițiu fizic (am îndrăzni să spunem) al actului de a scrie.

După cum se va vedea, proiectul stendhalian este la început unul de *delimitare* față de alte forme literare. Dar, prin chiar aceasta, el se configurează tot încă de la început ca un proiect de *ruptură* în raport cu vechile proceduri de instaurare a operei literare, proceduri codificate și instituționalizate prin corpusurile doctrinare ale *reprezentării*. Stendhal este unul dintre primii creatori care conștientizează necesitatea formei „deschise” (fără a o numi astfel) și specificitatea ei artistică: „deschiderea” operei sale este deja, ca și la marii creatori ai secolului nostru, o deschidere calculată, deliberat urmărită. Noi aici insistăm pe procesul de conștien-

tizare, pentru că, pe de altă parte, orice operă literară (artistică, în general) importantă comportă atât o dimensiune reprezentativă cât și una productivă (o deschidere), de aceea din urmă creatorul nefiind totdeauna conștient.

Destinul operei stendhaliene este spectaculos, *prevăzut* (programat) astfel de către scriitorul însuși prin multcitățile cuvinte prin care își afirmă certitudinea că abia în 1880 sau în 1935 va găsi cititorii ce-l vor înțelege. Previziunea aceasta, care a putut să apară ca o simplă butadă lansată de un autor primit cu relativă indiferență (după unii autori, cu oarecare interes și bunăvoință, dar nu acesta era efectul vizat de artist, ce-și dorea „succesul” deplin) sau chiar cu ostilitate de contemporani (cf. *infra* opinia lui Sainte-Beuve), își are temeiurile într-o constantă de profunzime a gândirii și sensibilității scriitorului, atât de manifestă în *Racine și Shakespeare*, dar nu mai puțin prezentă și în celelalte opere: perspectiva istorică, obsesia, în nenumărate rînduri afirmată explicit în scrierile „autobiografice”, a neîncetatei deveniri, transformări a formelor de viață socială, avînd ca urmare, prin modificările survenite în mentalitatea fiecărei epoci, continua schimbare a formelor literare, artistice, în general.

Teoretician al „frumosului” relativ („*În materie de frumos, fiecare om are propria lui măsură: ceva frumos pentru vecinul meu este deseori foarte insipid pentru mine, și ceva frumos pentru mine este extravagant în ochii altuia. Privesc cu multă neîncredere genul acesta de informații, mai ales date de un francez. La noi se cheamă că-i frumos, ce laudă ziarul sau produce mulți bani*” — M.T., I, 113), Stendhal reflectează la propria-i artă și se știe un precursor: așa-numita lui „lipsă de stil” este tocmai apariția unui stil nou, pe care Stendhal îl desemnează frecvent (aproape sistematic) prin sintagma „stil simplu” (în terminologia noastră: „gradul zero al scriiturii”). Noutatea acestuia îl face inaccesibil majorității contemporanilor, tocmai pentru că ei caută literatura în operele „emfatice”, „ipocrite” ale scriitorilor consacrați: „*M-am convins anul trecut, la Lyon și la Marsilia, că, pentru un om ocupat toată ziua să facă afaceri cu piper sau cu mătănii, o carte scrisă în stil simplu este de neînțeles; el simte într-adevăr nevoia de-a găsi în ziar explicația și comentariul ei.*”

Înțelege mai bine stilul emfatic (*sublinierile ns.*), neologismul îl uimește și-l amuză și i se pare de-o mare frumusețe.

Pentru a judeca sănătos perfecțiunea unei limbi, nu trebuie să iei capodoperele; geniul iluzionează. În ochii mei, perfecțiunea franceză se află în traducerile publicate prin 1670 de solitarii de la Port-Royal. Ei bine! negustorii din Marsilia și din Lyon înțeleg cel mai puțin această franceză; dealtfel, s-ar teme să nu se dezonoareze încuviințînd ceva care, în ochii lor, pare atît de facil. Oriunde te întorci, dai de perceptorul lui Fielding" (M.T., I, 104—105).

„Se știe că pentru sufletele vanitoare și reci, frumusețea înseamnă complicatul și dificilul" (M. T., I, 97).

„Buffon, a cărui emfază mă supăra chiar și la vîrsta aceea fragedă, ca fiind soră bună cu ipocrizia p[reoților] tatii" (H.B., 337).

Opera stendhaliană se va dezvălui treptat în adevăratele ei dimensiuni abia după moartea scriitorului, receptată fiind cu un interes pe care marele număr de studii și eseuri de dată recentă ce-i sînt consacrate îl arată în plină creștere. Receptarea postumă a lui Stendhal comportă, după noi, două mari etape, cea dintîi suprapunîndu-se, cu aproximație, ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea și primelor două decenii din secolul nostru, cea de-a doua continuînd pînă astăzi.

Dacă primii admiratori, depășiți, prin cîteva luminoase intuiții, de Taine, văd în Stendhal un virtuoz al „romanului psihologic", ei rămîn prizonierii unor repere tradiționale, ce nu le îngăduie să surprindă caracterul novator al operei stendhaliene. Poziția lor rămîne în general rezervată (foarte simptomatice sînt, sub acest raport, paginile prudente ce-i sînt consacrate de către Lanson în a sa *Istorie a literaturii franceze*), principala obiecție fiind absența de stil, de formă artistică: „Forma, la Stendhal, este indiferentă, ea nu există ca formă de artă, nefiind decît notația analitică a ideilor" ¹ (în cele ce urmează noi vom încerca să demonstrăm tocmai teza contrarie).

¹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1924 (dix-huitième édition), p. 1009. Dar tot Lanson mai spune, admirînd la Stendhal darul „analizei psihologice": „In cinci sute de pagini, ne învață tot atîtea lucruri cît întreaga Comedie umană des-

Opinia aceasta, loc comun al istoriei și criticii literare franceze, opinie care ne apare astăzi lipsită de relevanță, este (probabil pentru prima oară) atacată de Proust într-o prefață la *Tendres Stocks* de Paul Morand (1920) și în câteva *Insemnări despre Stendhal*: „Dacă socotim ca făcând parte din stil acea mare osatură inconștientă pe care o acoperă îmbinarea voită a ideilor, ea există la Stendhal. Cît de mult mi-ar plăcea să arăt că ori de cîte ori Julien Sorel sau Fabrice părăsesc zadarnicile griji pentru a trăi o viață dezinteresată și voluptuoasă, ei se află totdeauna într-un loc înalt (închisoarea unde se află Fabrice sau Julien...)”¹. Descoperirea aceasta îi sugerează o comparație cu Dostoievski — ce scrisese el însuși despre influența exercitată de Stendhal asupra lui —, după care afirmă: „prin aceasta, Beyle era un mare scriitor fără să știe”, concluzie cu care nu putem fi de acord decît, eventual, dacă ne raportăm strict la situarea „inconștientă” a personajelor „într-un loc înalt”, ori de cîte ori existența lor devine ea însăși locul înalt al trăirii unei fericiri ideale, atinsă prin iubire (exemplele de aceeași natură, foarte numeroase, ar putea fi punctul de plecare pentru un studiu de psihocritică sau de critică tematică).

Deloc întîmplător — căci și destinul scriitoricesc, și arta lor sînt în mari privințe asemănătoare —, Proust îi consacră lui Stendhal și un alt text, astăzi antologic. Să-l recitim, căci el ne poate foarte mult interesa din perspectiva în care ne situăm:

„Vorbind despre marea admirație pe care opera lui Stendhal o inspira multor scriitori din noua generație, Sainte-Benoîte spunea: «Să-mi dea voie să le spun, pentru a judeca fără ocolișuri acest spirit destul de complicat și fără să exagerez în nici un sens, că voi reveni de preferință și independent de propriile-mi impresii și amintiri la ceea ce-mi vor spune cei care l-au cunoscut în anii săi buni de tinerețe, la ce vor spune despre el domnul Mérimée, domnul Ampère, la ce mi-ar spune Jacquemont dacă ar mai trăi, cei care, într-un cuvînt,

pre mobilurile tainice ale actelor și despre calitatea lăuntrică a sufletelor în societatea făurită de Revoluție” (ibidem, p. 1008).

1. Marcel Proust, *Eseuri*, traducere, prefață și note de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1981, pp. 269—270.

au fost în preajma lui mult timp și l-au apreciat la începuturile activității lui».

De ce asta? În ce măsură oare faptul de a fi fost prietenul lui Stendhal îngăduie să-l judecăm mai bine? În cazul prietenilor, eul care produce operele este mascat de celălalt eu care poate fi mult inferior eu-lui exterior al multor oameni. De altfel, cea mai bună dovadă este că Sainte-Beuve, cunoscându-l pe Stendhal, după ce a strâns de la domnul Mérimée și de la domnul Ampère toate informațiile posibile, într-un cuvânt, înarmându-se cu tot ceea ce, după el, permite criticului să judece mai exact o carte, a vorbit astfel despre Stendhal: «Tocmai am recitit sau am încercat să recitesc romanele lui Stendhal; sînt de-a dreptul detestabile». În altă parte revine asupra lor și recunoaște că Roșu și Negru, intitulat astfel nu se prea știe de ce și printr-un simbol ce trebuie ghicit, are cel puțin acțiune. Primul volum prezintă interes în ciuda prezentării și a lucrurilor neverosimile (...). Este o idee acolo. Pentru acest început de roman Beyle avea un exemplu precis, și cît timp s-a referit la acest exemplu romanul a putut părea adevărat. Prompta introducere a acestui tînar timid într-o lume pentru care nu a fost crescut etc. (...) toate astea sînt bine redată, sau cel puțin ar fi, dacă autorul etc. (...). Nu sînt ființe vii ci automate construite ingenios (...) În nuvele, cu subiecte italiene, a reușit mai bine (...) Mînăstirea din Parma este, dintre toate romanele lui Beyle, cel care a dat cîtorva persoane cea mai înaltă idee despre talentul său în acest gen (...). Se vede cît de departe sînt de a împărtăși entuziasmul domnului Balzac în privința Mînăstirii din Parma (...). Cînd ai citit-o, mi se pare foarte natural să revii la genul francez etc.... Se cere puțină judecată... așa cum o oferă istoria romanului Logodnicii de Manzoni; orice roman frumos al lui Walter Scott sau vreo nuvelă adorabilă și într-adevăr simplă a lui Xavier de Maistre; **RESTUL NU ESTE DECIT OPERA UNUI OM INTELI-GENT** (...).

Și încheie cu aceste cuvinte tranșante: «Criticînd astfel, cu oarecare sinceritate, romanele lui Beyle, sînt departe de a-l blama că le-a scris. Romanele sale sînt ce sînt, dar nu sînt vulgare. SÎNT, CA ȘI CRITICA SA, ÎN SPECIAL, SPRE FOLOSINȚA CELOR CARE SCRIBU ROMANE...».

Și cuvintele cu care se termină studiul : «Beyle manifestă, în fond, o sinceritate și o siguranță în raporturile intime pe care nu trebuie niciodată să uităm a le recunoaște, atunci când i s-au reproșat, de altfel, defectele». La urma urmelor, cum secade om, acest Beyle ! Ca să ajungă la acest rezultat poate nu merita osteneala să-l întâlnească atât de des la cină, la Academie, pe domnul Mérimée, «să-l facă să vorbească pe domnul Ampère» atât de mult, și când ai citit acestea, ești mai puțin îngrijorat ca Sainte-Beuve gândind că vor veni alte noi generații. Barrès, după o oră de lectură și fără alte informații, ar fi făcut mai mult. Nu spun că tot ce susține Sainte-Beuve despre Stendhal e fals. Dar când îți amintești pe ce ton entuziast vorbește despre nuvelele doamnei Gasparin, sau Töpffer, este clar că, dacă toate lucrările din secolul al XIX-lea ar fi ars în afară de Lundis și că dacă ar fi trebuit să ne facem, citind aceste volume, o idee despre ierarhia scriitorilor secolului al XIX-lea, Stendhal ne-ar apărea inferior lui Charles de Bernard, lui Vinet, lui Molé, doamnei de Verdelin, lui Ramond, lui Sénac de Meilhan, lui Vicq d'Azyr, atîtor altora și destul de confuz, ca să vorbim adevărat, între d'Alton Shée și Jacquemont. Voi arăta, de altfel, că a vorbit la fel despre aproape toți contemporanii săi cu adevărat originali ; frumos succes pentru un om care atribuia criticii numai rolul de a desemna pe marii săi contemporani. Și față de Stendhal, el nu avea, pentru a-l descuraja, pizma pe care o nutrea față de alți scriitori¹.

În mod curios, ultima frază intră oarecum în contradicție cu restul, diminuîndu-i în oarecare măsură incisivitatea clar orientată : nu judeci opera după calitățile și defectele omului care a scris-o și pe care, eventual, l-ai cunoscut în intimitate. Cazul lui Stendhal, datorită monumentalei erori sainte-beuviene, dar, mai ales, datorită paginilor din Proust mai sus citate, este unul paradigmatic, loc comun al criticii literare actuale, reflectînd asupra instanței specific duale om/autor. Ca și cazul lui Proust, dar poate chiar mai intens decît acesta, neîndoielnic și din pricina formalizării instanței duale prin opoziția dintre pseudonim și numele adevărat. El

1. Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, traducere de Valentin și Liana Atanasiu, București, Editura Univers, 1976, col. „Eseuri”, pp. 79—82.

ne poate incita la cîteva considerații ce-l depășesc, putîndu-se aplica oricărui scriitor (sau artist, în general).

În textul din *Contra lui Sainte-Beuve*, important document cu privire la receptarea operei lui Stendhal, ne-a frapat nu atît imaginea, îndeobște cunoscută, a unui Stendhal monden și spiritual, imagine ce, pentru bunul simț critic comun (după cum a dovedit-o și cazul analog al „mondenuului” Proust), nu poate fi armonizată cu cea a unui scriitor de seamă, ci, mai ales, o observație ce are un înțeles mai adînc decît poate a vrut să-i dea Sainte-Beuve: romanele lui Stendhal sînt, „*ca și critica sa, [...] spre folosința celor care scriu romane*”. Ceea ce ne poate lăsa să presupunem un prim înțeles, cel vizat de Sainte-Beuve (în mod neașteptat și aproape fără voia sa, probabil, căci el însuși se află în aceeași situație): afirmat în calitate de critic, Beyle nu poate fi și un mare romancier. Dar și un al doilea, ce ni se dezvăluie dacă abordăm acest text fără prejudecăți, în „literalitatea” lui: romanele lui Stendhal funcționează „că și” critica lui, altfel spus, în termenii lui Jean Ricardou, se manifestă în ele o „funcție critică” prin care ele își exhibează în chip aproape didactic structurarea (poetica) proprie.

Într-o a doua mare etapă, ce coincide cu deceniile de mijloc ale secolului nostru, Stendhal este citit și ca un precursor al romanului „problematic”, roman al „condiției umane” și al unui „stil de viață” (Albérès). Tradiționala „analiză” cedează locul „moralei” stendhaliene: Personajele nu mai sînt decît în subsidiar interpretate ca tipuri psihologice istoric situate, văzîndu-se în primul rînd în ele pretexte ale unui model comportamental, ce transgresează zona fenomenalității istorice, plasîndu-se în cea a „eterneli condiții umane”, preponderent vizată. Critica observă că, dincolo de variatele sale ipostaze, „stilul de viață” al personajelor stendhaliene este unul și același. Energice, voluntare, active, ele știu să-și înfrunte cu luciditate destinul potrivit, adeseori tragic prin absurdul lui, aflînd în chiar această înfruntare sursa împăcării cu sine și a fericirii. Drept consecință, romanul nu mai este nici el decît în subsidiar citit ca o „cronică”, sau ca o „frescă” etc. Paradigma: scriitor realist care, de pe pozițiile sale liberale, „jacobine” chiar, cum le numește Stendhal însuși adeseori, întreprinde „zugrăvirea” și „critica” societății din timpul Restaurației, poncif al exegezei literare

mai vechi, persistă, neîndoielnic, dar dublată de noua paradigmă, cea care-l situează pe Stendhal în aceeași serie tipologică cu Montherlant, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos sau Camus. Cu acesta, care își exprimă în repetate rânduri preferința pentru Stendhal, folosind chiar unul din textele sale drept epigraf, s-a încercat (cf. Pierre Castex) o comparație strictă, pe baza unei lecturi paralele a paginilor din *Străinul*, ce-l arată pe Meursault în închisoare și în fața tribunalului, și ultimele capitole din *Roșu și Negru*. Coincidența merge pînă la detaliu: personajele „principale” din cele două romane sînt condamnate la moarte nu pentru crima comisă, ci pentru atitudinea cu care înfruntă societatea (atitudine pasivă la Meursault, activă la Julien), nepăsarea față de desfășurarea procesului și față de verdict este aceeași, preotul, asupra prezenței căruia se insistă în ambele cazuri, este respins cu aceeași oroare, deși cu alte argumente, în funcție de epocă, cele două personaje simt aceeași bucurie intensă de a trăi, și de a trăi în eternitatea clipei, tocmai pentru că se știu condamnate la moarte („E ciudat, totuși — spune Julien — că n-am cunoscut arta de a mă bucura de viață decît de cînd îi văd sfîrșitul atît de aproape”, anticipînd aproape *ad litteram* unul din cunoscutele postulate ale meditației camusiene asupra absurdului) etc. Este vorba de un fenomen de falsă memorie sau de o „replică” la romanul lui Stendhal?

Sensul existenței constă, atît la Stendhal cît și la autorii citați, în cucerirea fericirii, înțeleasă de fiecare altfel, dar colorată în toate cazurile eroid și tragic, prin cultivarea cunoașterii de sine. „Egotismul” stendhalian, care înseamnă exaltarea și cultivarea eului în vederea perfecționării lui, comportă însă alte înțelesuri decît cunoașterea de sine și autodepășirea din viziunea romancierilor la care ne-am referit, personaje avînd la Stendhal și funcția de proiecții ale eului stendhalian (o altă direcție critică își justifică astfel interpretarea prin care îl situează pe Stendhal printre romantici) în variatele sale ipostaze, întru obiectivarea propriilor defecte, în vederea corectării lor, operație fără de care „goana după fericire” („*la chasse au bonheur*”) este inefficientă. Esențială, pentru cucerirea fericirii, este, la Stendhal (și aici se vedește o altă mare deosebire față de romancierii „condiției umane”), cucerirea iubirii. Fericirea este iubirea în sfîrșit cucerită, adică înțeleasă și trăită totodată : acesta este

sensul destinului lui Julien Sorel sau al lui Fabrice del Dongo. Raționalistul Stendhal format la școala ideologilor Secolului Luminilor și la cea a autorului *Legăturilor primejdioase* („Nu știu dacă CITITORUL meu din 1880 știe ceva despre un roman foarte celebru și astăzi: *Les Liaisons dangereuses*” — H.B., 72), supune această pasiune, trăită de el însuși, în primul rând, dar și observată la alții, unei riguroase analize, într-un „tratat” *Despre iubire*. „Morală” stendhaliană își află într-un sens corolarul în această carte, exemplară și pentru dubla mișcare din care purcede întreaga operă, ținând cu aceeași violență de afect și imaginație și de inteligența lucidă (cf. titlul paradigmatic al unui studiu al lui Jean-Pierre Richard: *Cunoaștere și tandrețe la Stendhal*). Efectele ei asupra cititorului modern sînt paradoxale deoarece personajele, supuse aceluiași principii contradictorii, pot să-i apară „neverosimile”. Dar ele chiar sînt „neverosimile” dacă le aplicăm regula de aur a romanului de tip determinist (balzacian), care cere ca, odată stabilite anumite premise psihologice, personajul să evolueze în conformitate cu ele, conformitate aici însemnînd progresiune în virtutea unei logici a cauzalității simple, ce exclude orice surpriză. Or, personajele stendhaliene ne surprind uneori, după cum observă exegeza la care ne referim, în felul în care ne surprind uneori personajele dostoevskiene. Revenim astfel, pe o cale ocolită, la un Stendhal „psiholog, chiar dacă, în această interpretare, este vorba de o psihologie abisală, pentru care conceptul de „analiză” (psihologică) devine inoperant. Altfel spus, în acele puncte nodale unde procesele psihologice se manifestă în mod imprevizibil, adeseori pentru subiectul însuși, Stendhal renunță la mijloacele clasicei „analize” (cel preferat de el este așa-numitul „monolog interior”), explicite și explicative, chiar dacă la el totdeauna economice, recurgînd fie la notația cea mai neutră, la un stil „simplu”, învățat — spune el, din dorința de a scandaliza, dar și pentru a fixa un adevăr sub o formă frapantă — din *Codul civil* al lui Napoleon, la un fel de „grad zero al scriiturii” (iată, și nu întîmplător, o nouă asemănare cu *Străinul* lui Camus), fie la hiatus, la tăcere, la spațiul alb, discontinuitate ce urmează a deveni, prin activitatea cititorului, vie și substanțială continuitate.

Ultimele două decenii — și sub semnul lor se situează și încercarea noastră — văd în Stendhal, tocmai pornind de

la această artă a lui de a utiliza elipsa, pe unul din marii precursori ai „noilor scriituri” producătoare de sensuri, ce consacră ruptura cu cele în care prevalează funcția reprezentativă (re-producătoare de sensuri).

Recitită la două sute de ani de la nașterea scriitorului, creația stendhaliană se autodesemnează ca operă ce consumă programat, ritualizînd-o, prin repetarea ei la termene fixe și în conformitate cu un anumit ceremonial, întîlnirea dintre operă și cititor, întîlnire în afara căreia opera nu se poate realiza (rămîne o pură virtualitate). Ca loc ce depune mărturie și constată că întîlnirea, într-adevăr, s-a produs, „textul-aniversare” este și unul dintre cele mai direct vorbitoare semne ale „succesului”. Stendhal a înțeles acest mecanism. Iată de ce opera sa, ce-și proiectează formal succesive întîlniri cu cititorii, încearcă să se construiască pe sine participînd la ritualul aniversării, ca o chemare ce nu se împlinește decît prin răspunsuri, ca o chemare ce se împlinește și prin *acest* răspuns, al nostru.

(Im)pactul cu cititorul

„Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde.”

Stendhal

Orice scriitor, în mod mai mult sau mai puțin conștient, mai mult sau mai puțin *explicit* (uneori explicitarea mergînd pînă la declarația *programatică*, și acesta este cazul lui Stendhal), își face opera ca proiecție în funcție de un virtual cititor, prezență fantasmatică, *persona*, percepută ca instanță duală fără chip : cititorul de astăzi, cititorul de mîine. Aici „mîine” trebuie citit ca răscumpărare a unui „astăzi” vitregit de cititorul sperat, construit mental de autor, cititorul „ideal” pe care acesta și-l dorește, sau, dimpotrivă, ca re-producere infinită a unui „astăzi” în care autorul este (pe deplin — situație mai curînd numai teoretic posibilă) satisfăcut de cititorul său. În ambele cazuri — insatisfacție, satisfacție, în raportul autor/cititor —, deși impresia celui ce le imaginează poate fi de puternică proiectare pe un ax cronologic, efectul este iluzoriu, fenomenul fiind o acronie. Esența lui nu constă în opoziția prezent/viitor, deci în succesiunea unor ocurențe temporale identificate ca *istorie*, ci în opoziția lectura cea rea/lectura cea bună, opoziție în care primul termen figurează *in absentia* (dar în poziție la fel de puternică), în cazul cînd dorită este de către autor re-producerea infinită a unui cititor ce-i este contemporan și care îi satisface exigențele. Asemenea nădăjduită re-producere pune de altminteri foarte bine în lumină caracterul acronic al situației descrise de noi aici.

Or, la Stendhal, instanța de lectură nu este numai duală — cititor prezent, cititor viitor —, ci *diferențiat* multiplicată într-o *serie* de instanțe ce, dat fiind premisele arătate, poate fi identificată ca *istorie*. Chiar dacă și la el acționează factorul „răscumpărare”, poziția acestuia este subsidiară, mar-



ginală. Relația nu mai este de antinomie : prezent dezamăgit/viitor pe deplin recompensat, prezent ca eșec/viitor ca reușită ; prezent pe deplin recompensat/viitor pe deplin recompensat (dar care ar putea și să nu fie), ci de tip serial, prezentul fiind o instanță într-o succesiune de instanțe pentru moment virtuale, dar care se vor actualiza ca tot atâtea „prezenturi”. Când spune :

„Așa se face că, după atîția ani, vorbăria nesfîrșită și pretențioasă a domnilor Chateaubriand și Salvandy m-a determinat să scriu *Le Rouge et le Noir* într-un stil prea colțuros. Mare prostie, pentru că peste douăzeci de ani cui are să-i mai pese de talmeș-balmeșul ipocrit (subl. ns. — vom reveni în cele ce urmează asupra criteriului adevăr ce condiționează noua formă inventată de Stendhal) al acestor domni ?
IAR EU TRAG UN BILET LA O LOTERIE AL CĂREI MARE CÎȘTIG SE REDUCE LA : A FI CITIT ÎN 1935” (H.B., 232). Stendhal nu manifestă, în primul rînd, așa cum s-ar putea crede, doar atît de omenescul și de justificatul sentiment de frustrare încercat de orice artist ce nu se bucură de succesul total pe care și l-a dorit (să nu uităm totuși că Sainte-Beuve, autoritatea critică a epocii lui Stendhal, spunea despre opera acestuia : „Am citit, sau am încercat să recitesc romanele lui Stendhal ; sînt de-a dreptul detestabile”).

Sensul fundamental al acestui text, atît de mult citat, este cu totul altul, dar el nu poate fi probabil bine înțeles decît dacă este pus în relație cu alte texte referitoare la „cititor” (este tocmai ceea ce vom încerca să facem noi aici). Putem descifra în el, neîndoielnic, și unele semne ce țin de o psihologie a insuccesului, și ne-am putea chiar lansa într-o presupunere de felul următor : impactul cu opacitatea, cu obtuzitatea cititorului (ipostaziat, pentru Stendhal, în critic profesionist sau în confrate de breaslă) contemporan declanșează reacția (mai întîi afectivă, apoi intelectuală) prin care scriitorul fuge într-un viitor ce, spre a fi cu adevărat compensator, trebuie conceput sub specia concretului. Acest „1935” este, pentru orgoliul rănit al creatorului, de o materialitate cu adevărat consolatoare, în timp ce intelectul său îl poate erija, prin reiterare (și e tocmai ceea ce face Stendhal, în ale cărui texte „autobiografice” abundă declarațiile de tipul celei menționate), la rangul de certitudine. Printr-o metamorfoză specifică — specifică lui Stendhal —, un viitor vag,

ideal, abstract, se transformă într-un timp cu formă definită, fie și numai printr-o cifră : „1935“. Cititorul ce va să vină, refugiu și consolare împotriva unui prezent ce-i lezează vanitatea exacerbata de insucces și, totodată, instanță supremă ce-l va încununa, dăruindu-i gloria și nemurirea, are astfel un chip : „1935“. E de ajuns pentru ca Stendhal să poată face cu el un pact în alb împotriva cititorului pe care-l întâlnește în gazetele și saloanele vremii sale. Un pact în alb, dar și un *pariu* (după cum vom vedea) cu sine a cărui miză este succesul său situat *cu precizie matematică* într-un viitor relativ depărtat. Iată noutatea : scriitorul nu vorbește despre gloria sa postumă *în termeni figurați*, ci în termenii unei cronologii foarte exacte, viitorul operei sale nu mai e învăluit într-o orbitoare lumină *fabuloasă* ce șterge toate contururile, ci e un viitor pe măsura prezentului, un viitor foarte real și tangibil. Încă o dată : mitul, acronia devin, în proiecția stendhaliană a lui *exegi monumentum*, istorie, cronologie.

Interpretarea prin grila unei psihologii a succesului/insuccesului la artiști, oricând posibilă dacă ne referim la omul (la artistul ca om) Stendhal, posibilă pentru că este ușor verificabilă statistic pe cazuri analoge, posibilă chiar și în pofida unor texte stendhaliene ce par a spune contrariul (ca unele dintre cele pe care le vom arăta mai jos), nu este pertinentă la nivelul poietic/poetic la care ne situăm noi. Frustrarea ce ar putea fi decelată chiar și „în negativ“ în anumite texte nu ne poate eventual interesa decât ca factor ce pune în mișcare anumite mecanisme prin care Stendhal se detașează de ea și care devin productive atât în planul creației cât și — ceea ce de fapt se implică în ceea ce spunem — în planul reflecției asupra creației. Ne gândim la o adevărată „prise de conscience“ cu privire la *variatele, multiplele* moduri în care poate fi citită o operă de artă (cu privire, deci, la ceea ce Valéry va numi „*lectură plurală*“), „prise de conscience“ cu punct de plecare într-un constat pe care orice artist îl poate face : între el și cititorii săi există uneori un „malentendu“ care ține de incapacitatea acestora — istoric explicabilă — de a-i „înțelege“ opera, „malentendu“ însă nu ireductibil, căci, o dată cu trecerea timpului, el se va reduce treptat, prin multiplicarea lecturilor adecvate. Mitul, romantic prin excelență, al răscumpărării vinii cititorului contem-

poran unui autor „neînțeles” cîtă vreme este în viață, de către un cititor postum, care, printr-un fel de fericit hazard compensatoriu, va „înțelege”, în sfîrșit, opera ignorată pînă atunci, este astfel recuperat istoric, iar reflecția lui Stendhal asupra artei este unul dintre principalele locuri ale unei astfel de recuperări. În noua ecuație, acest „fericit hazard” va avea o cu totul altă funcționalitate, el intrînd în calculul lui Stendhal ca o componentă istoric necesară ce-i determină în mare măsură specificul *muncii* lui.

Chiar dacă, după unii critici, clișeul : „Stendhal, scriitor neînțeles de către contemporanii săi” nu ar fi pertinent, deși a cunoscut o largă circulație¹, datele problemei, în esență, rămîn neschimbate (căci, oricum, Stendhal, nu s-a bucurat nici pe departe de gloria pe care și-o dorea, rămînînd cantonat, pentru confrății și criticii săi, mai curînd în zona unei iremediabile superficialități grațioase și mondene, fenomen ce amintește îndeaproape prima fază a receptării operei lui Proust). Pe de altă parte, această interpretare moderată, ce nu îngăduie a se vorbi de un insucces al lui Stendhal, ci doar de un succes nu îndeajuns de mare, ne oferă un argument puternic în tentativa noastră de a sustrage reflecția și acțiunea stendhaliană aplicate relației operei cu cititorul unei psihologii a frustrării, pentru a o situa pe un teren poietic/poetic specific.

Să ne reamintim cîteva fapte : *Roșu și Negru* cunoaște un succes de public (vînzîndu-se foarte bine) care, chiar dacă nu-l atinge pe cel al romanelor lui Balzac, este desemnat de editorul lui prin epitetul de „piramidal”. Este drept că alte cărți (*Despre iubire*, *Armance*) sînt tot atîtea mari eșecuri în ochii criticii și publicului contemporan apariției lor. *Roșu și Negru* fusese dealtminteri primit cu oarecare răceală de critică, deși apreciat de Balzac, de Goethe, de saint-simonieni. Cînd Balzac, cu prilejul apariției *Mănăstirii din Parma*, își manifestă entuziasmul pomenind cuvîntul „geniu”, el o face „cu sentimentul de a-și lua un risc și de a enunța un paradox. Imaginea lui Stendhal rămînea cea pe care o evoca în chip oarecîm condescendent bătrînul Sainte-Beuve, cea a unui om

¹ Geneviève Mouillaud, „*Le Rouge et le Noir*” de Stendhal — le roman possible, Paris, Librairie Larousse, col. „Thèmes et textes”, 1973, p. 11.

de spirit, a unui eseist de talent, dar nu a unui mare romancier" ¹. Succesul acesta moderat pare a fi — îndată după moartea lui Stendhal (1842), când opera lui cade în uitare — și efemer. De aceea, când ia naștere, în preajma anului 1860, dată marcată de Stendhal însuși ca prim moment când își va afla cu adevărat cititorii, un cerc de admiratori fervenți (în jurul cunoscutei École normale supérieure), revirimentul pare a ține de miracol, iar afirmațiile stendhaliene cu privire la soarta operei sale încep să fie citate ca tot atâtea premoniții. Alte paliere de lectură prevăzute de Stendhal par a se fi verificat de asemenea : 1880, lansînd, prin Taine, interpretarea, încă foarte persistentă, ce vede în el un maestru al „analizei psihologice“ ; 1935, 1950, ce și-l revendică pe Stendhal ca precursor al romanului „condiției umane“ și al „Noului Roman“. Cum să ne explicăm aceste potriviri de date ? Este vorba doar de simple coincidențe ? Sau, cu adevărat, adică în sensul propriu al cuvîntului, de premoniții ? Nici premoniția, nici coincidența nu pot fi un răspuns la întrebare din perspectiva în care ne situăm. Apoi, potrivirea de date este totuși aproximativă. Efectul iluzoriu că ar fi una sau cealaltă ia naștere din faptul că opera lui Stendhal, ca orice mare operă, este re-citită altfel odată cu fiecare schimbare importantă ce are loc în cursul istoriei literare. Iată de ce nu pe datele „prevăzute“ de Stendhal trebuie să insistăm, transformîndu-l pe acest scriitor într-un fel de ciudat vizionar al posterității sale, ci pe faptul că, printr-o intuiție și o practică artistică, adică dintr-un loc al empiriei creatoare, el a ajuns să conștientizeze necesara existență a unor asemenea viitoare paliere succesive de lectură, teoretic infinite. El a făcut astfel un prim și mare pas către o știință a propriei făceri creatoare, pe un drum care va fi cel al lui Flaubert și al marilor poeți francezi de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Știința aceasta este un nod de paradoxuri. Ea este, mai întîi, o știință a întinderii nelimitate a propriei neștiințe. Stendhal știe că el scrie „probabil ca un orb“, bîjbîind, căutînd într-o infinitate de forme scripturale posibile, instaurînd, treptat, o formă nouă, proprie, pe care o opune celor existente :

„CITITORUL nu trebuie să se îngrijoreze de povestea nefericirilor mele, în primul rînd pentru că poate sări cîteva

1. Idem.

pagini, și-l rog din suflet s-o facă, fiindcă EU SCRIU PROBABIL CA UN ORB niște lucruri foarte plicticoase chiar și pentru 1835, ce să mai vorbim de 1880" (H.B., 77).

„Nu sînt timid, nici melancolic scriind și expunîndu-mă RISCULUI de a fi fluierat; mă simt plin de curaj și de mîndrie cînd scriu o frază ce ar scîrbi pe unul din cei doi giganți (din 1835), domnii Chateaubriand sau Villemain.

Desigur că se va găsi și în 1880 vreun șarlatan îndemînat, calculat, la modă, ca acești domni astăzi. CITITORII mei vor crede că sînt invidios, asta mă întristează; acest meschin viciu burghez este, așa mi se pare, cu totul străin de caracterul meu" (H.B., 254—255).

„Dar, pe vremea lui Ludovic al XV-lea, era totuși ceva mai ușor să răzbați pînă la adevăr: nu mai trebuia să faci efortul să uiți frumoasele fraze scrise de vreo douăzeci de scriitori, oameni cu mult talent și plătiți să mintă.

La Paris, ești asaltat de idei gata făcute despre orice" (M. T., I, 36).

Paradigma propusă de aceste texte — căci de o paradigmă, după cum se va vedea, este vorba — se constituie pe coordonatele: invocarea reiterată, ca într-un ritual, a cititorului, ca instanță anonimă (în epoci anterioare, ca aceea a clasicismului francez, scriitorii își puteau într-un sens nominaliza cititorii. Corneille, Racine, Molière știau că vor fi „citiți” de „Curte și Oraș” — „La Cour et la Ville” —, entități ce căpătau pentru ei pe dată chipul membrilor principalelor familii aristocratice și burgheze din Franța). Anonimă în sensul în care vorbim de un public anonim în societățile moderne, în care accesul la opera de artă este mult mai larg, anonimă, dar omnipotentă și omniprezentă. Avînd, totodată, un caracter tiranic de concret, prin riguroasa ei situare istorică, concretețe ce exercită parcă asupra scriitorului o continuă presiune, supunîndu-l la o mereu bănuită, dar niciodată sigură exigență: „O, CITITORULE din 1880, iartă-mi această lungă paranteză! Toate despre care vorbesc vor fi uitate atunci. Indignarea care-mi aprinde inima și mă împiedică să mai scriu va fi ridicolă. Dacă în 1880 vom avea un gu[vern] acceptabil, cascadele, vîltoarele, zbuciumul prin care va fi trecut Fr[anța] ca să ajungă acolo vor fi uitate, istoria nu va mai scrie decît un singur cuvînt alături de numele lui [Louis-Philippe]: cel mai pungăș K[ing]" (H.B., 151—152). Rela-

ția dintre operă și această instanță este în profunzime una de tensiune, de echilibru în tensiune. La suprafață, echilibrul pare destabilizat în favoarea cititorului, scriitorul (opera pe cale de a se scrie) știind că acțiunea sa stă sub semnul „riscului” și al hazardului („*eu scriu probabil ca un orb*”), un hazard nu numai sub specia scriiturii (cf. Mallarmé: „*hazardul învins cu fiecare cuvânt*”), ci, aici, în mod preponderent sub specia lecturii, adică a întâlnirii cu cititorul, inevitabilă, de neeludat, niciodată total previzibilă în manifestările ei concrete, totdeauna total previzibilă ca o condiție *sine qua non* a realizării operei (prin lectură, din virtuală, opera devine actuală, reală). În lumina acestor două certitudini liminarii, Stendhal desfășoară un enorm arabesc de tactici și strategii savante, o susținută *captatio benevolentiae*, prin subtile lamentări, invitații directe sau abia sugerate la o suspectă complicitate împotriva operei înseși („*poate sări câteva pagini, și-l rog din suflet s-o facă*”, „*eu scriu... niște lucruri foarte plicticoase*”), descrieri de situații de lectură posibile, implorări întru comprehensiune și indulgență, dar și afirmarea propriei valori (ce părea cu o clipă mai înainte negată) prin opoziție cu „giganții” momentului, toate menite a conjura hazardul cel rău, întâlnirea cea rea cu cititorul, echivalentă cu o nonîntâlnire, deci cu irealizarea operei. În alte texte, referirea se face la mari scriitori din trecut, dar sensul ei rămâne același: delimitarea lui Stendhal de o formă existentă, indiferent de succesul ei la public, de consacrarea ei ca valoare, necesitatea imperios resimțită de a crea o formă nouă, nemaiîntâlnită încă. Autorii în raport cu care are loc delimitarea, mai vechi sau mai noi, sau chiar viitori, suferă de ceea ce Stendhal numește când „ipocrizie”, când „șarlatanism” („*Desigur că se va găsi și în 1880 vreun șarlatan îndemînatec*”, „*oameni cu mult talent și plătiți să mintă*”). Cît despre el, își propune să scrie „*asemănător după natura pe care o văd foarte limpede în unele momente*”, ceea ce, la prima evaluare, nu pare a fi tocmai calea cea mai sigură a înnoirii, paradox pe care îl vom discuta la locul cuvenit.

Mai apare, detașându-se pe fondul acestei mixturi semantice făcută din orgoliu exacerbat ce acum se ascunde, acum se declară ostentativ, și din modestie nu foarte convingătoare, un termen ce ne reține atenția: „calculat”, epitet aplicat „șarlatanului îndemînatec”, „la modă”, scriitorului „cu mult ta-

lent" care este, pentru Stendhal, Chateaubriand sau Villemain, Balzac sau Lamartine etc. Sensul lui este pejorativ. Și totuși... Frapantă este utilizarea lui într-un context referitor la succesul operei, succes obținut printr-un calcul (în aceeași arie semantică se înscrie, întărind interpretarea pe care o încercăm, și : „îndemînatec"). În relația cu cititorul, așadar, poate interveni un „calcul", prin care hazardul cel rău, în succesul ar putea fi dejucat, răsturnat în opusul său. Dar există calcul și calcul : dinspre polul negativ, pejorativ, sensul termenului poate să alunece spre polul pozitiv. Prin acest hățiș de negații și de afirmații, prin această mișcare dialectică ce comportă înaintări și întoarceri, construcții și deconstrucții, Stendhal se apropie (s-a și apropiat) de ideea, ce va deveni obsesivă la el, unei opere astfel făcute (calculate, „fabricate", cum va spune mai târziu Valéry) încît să aibă cele mai multe șanse de a capta (precum un obiect cu multiplă funcționalitate) interesul cititorului, al unui cititor diversificat la infinit. Stendhal respinge „calculul" autorilor pe care îi disprețuiește, fiind el însuși în plin „calcul", opunîndu-le propriul lui „calcul". Căci ce altceva este evaluarea, la rece, a propriilor calități și defecte, a propriilor șanse și riscuri ? Și ce altceva este reflecția sistematică pe care o întreprinde asupra propriului mod de a scrie, mereu definit prin raportare la cîteva criterii-limită, sinceritatea, exactitatea, plăcerea resimțită în momentul acțiunii de a scrie (criterii conotate ca ținînd de „firesc", de „natural", de „adevărat", și, prin chiar aceasta, ocultînd orice asociație cu ideea de „calcul") ?

„Desigur că găsesc multă PLĂCERE scriind de mai bine de o oră și căutînd să-mi descriu exact senzațiile din vremea domnișoarei Kubly, dar cine dracu va avea curajul să meargă pînă la capăt, să citească această îngrămădeală de eu și mine ? Chiar și mie însumi mi se pare urît mirositoare. Asta-i cusurul acestui gen de scrieri, căroră nu le pot adăuga nici un fel de sos de șarlatanism pentru a le face mai îmbietoare. Oare voi cuteza să precizez : ca în Confesiunile lui Rousseau ? Nu, în ciuda absurdității uriașe a acestei obiecții, se va crede iar că sînt invidios, sau mai degrabă că încerc să stabilesc o comparație înfricoșătoare prin absurditatea ei cu capodopera acestui mare scriitor.

Afirm încă o dată și pentru totdeauna că îi disprețuiesc din toate puterile și sincer pe domnii Pariset, de Salvandy,

Saint-Marc Girardin și alți palavragii, lefegii pedanți și ie-zuiți de la Journal des Débats, dar pentru atîta lucru nu mă cred mai aproape de marii scriitori. Nu cred că am vreun alt dar care să garanteze valoarea mea în afară de acela de A ZUGRAVI ASEMĂNĂTOR DUPĂ NATURA pe care o văd foarte limpede în unele momente; în al doilea rînd, sînt sigur de DEPLINA MEA BUNĂ-CREDINȚĂ, de DRAGOSTEA MEA PENTRU ADEVĂR; în al treilea rînd, și de PLĂCEREA MEA DE-A SCRIE, plăcere care mergea pînă la nebunie în 1817, la Milano, în casa domnului Peronti, corsia del Giardino“ (H. B., 254—255).

Dar, chiar în timp ce, uzînd de o retorică de un perfid rafinament, îl acuză pe Rousseau cel din *Confesiuni* de „șarlatanism“, înălțîndu-i totodată în slăvi opera (acest „șarlatanism“ ne conduce iar spre ideea de necesar „calcul“ scriptural) și situîndu-se cu mincinoasă modestie în raport cu el, Stendhal este el însuși în plin „șarlatanism“. El provoacă bunăvoința cititorului minimalizîndu-și opera („dar cine dracu va avea curajul să meargă pînă la capăt“ etc. etc.) și asigurîndu-l totodată de deplina lui „bună-credință“ etc., chiar în timp ce este pe cale de a-l „mistifica“ printr-o calculată dialectică a ficțiunii și nonficțiunii, ce pare a-și mărturisi mecanismul (cu cea mai mare „inocență“ și „bunăcredință“) tocmai în clipa cînd și-l ascunde (cu cea mai rafinată, savantă artă) :

„Unde se va găsi CITITORUL care, după patru sau cinci volume pline cu eu și mine, nu va dori să verse pe mine nu un pahar cu apă murdară, ci o sticlă cu cerneală? (Din nou: aceeași tentativă calculată de captatio benevolentiae — n.ns.). Cu toate acestea, o, CITITORULE, tot răul e doar în aceste șapte litere : B, R, U, L, A, R, D, care formează numele meu și îmi preocupă amorul propriu. Presupune că aș fi scris Bernard, cartea aceasta n-ar mai fi, ca și Vicarul din Wakefield (emulul ei întru INOCENȚĂ), decît un roman scris la persoana întîi.

Va trebui cel puțin ca persoana căreia îi voi lăsa moștenire această operă postumă să pună vreun redactor de duzină să taie toate aceste detalii de duzină, un nou Amédée Pichot sau un viitor domn Courchamps. Se spune că nicio dată nu mergi atît de departe în opera d'inchiestro (în ita-

liană : opera literară, expresie luată de Stendhal din Ariosto, *Orlando furioso* — n.ed. Modest Morariu) *ca atunci când nu știi unde mergi. Dacă întotdeauna ar fi așa, prezentele memorii, care zugrăvesc o inimă de om, cum spun domnii Victor Hugo, d'Arlincourt, Soulié, Raymond etc., etc., ar trebui să fie un lucru grozav. Toți acești eu și mine mă torturau ieri seară (14 ianuarie 1836), în timp ce ascultam Moise de Rossini. Muzica bună mă face să mă gândesc mai intens și mai limpede la ceea ce mă preocupă*" (H. B., 298—299).

După cum vom vedea, unul din centrii de interes ai reflecției stendhaliene asupra propriei opere este cel constituit de „toți acești eu și mine” care-l „preocupă” pe scriitor pînă la a-l „tortura”, și asupra căroră nu scapă nici un prilej pentru a „gîndi intens”. Dilema lui Stendhal este : cum să fii „sincer” și de bună-credință în relația cu cititorul, redînd „adevărul” observațiilor și sentimentelor tale cu „exactitate”, și totodată să-i captezi interesul prin caracterul *semnificativ și din punctul lui de vedere* a ceea ce îi oferi tu spre lectură. „Ingrămădeala excesivă de eu și mine”, ce-i pare lui Stendhal însuși „urît mirositoare”, poate stîrni în cititor o reacție de refuz („*cine dracu va avea curajul să meargă pînă la capăt*”, „*unde se va găsi cititorul care, după patru sau cinci volume pline cu eu și mine, nu va dori să verse pe mine nu un pabar cu apă murdară, ci o sticlă de cerneală?*” etc., etc.). Această dilemă s-ar putea reduce la întrebarea : cum să fii, tu, autor ce ți-ai fixat drept regulă majoră faptul de a „zugrăvi asemănător după natura pe care o vezi foarte limpede în unele momente”, „natură” care pentru Stendhal este, în primul rînd, propriul lui suflet, cum să fii, deci, într-un spațiu al ficțiunii, al literaturii, adică, menținîndu-te totodată într-un plan al realului care, pe de altă parte, într-o *imposibilă* transcripție întru totul fidelă, nu-l poate interesa pe nimeni altul decît pe tine.

Stendhal găsește o soluție *sui generis* : în *Viața lui Henry Brulard* el este în spațiul (semnificativ pentru multitudinea cititorilor săi) literaturii, lăsînd în același timp, prin crearea unui „efect de real”, impresia că se află în afara acestui spațiu. Printr-un artificiu foarte „calculat”, el își asumă numele fictiv de Henry Brulard ca pe un nume ce i-ar aparține cu adevărat („*tot răul e în aceste șapte litere : B, R, U, L, A R, D, care formează numele meu*”), întărind credibili-

tatea acestui „fals” prin referirea la romanul lui Goldsmith : „PRESUPUNE că aș fi scris Bernard, cartea aceasta n-ar mai fi, ca și Vicarul din Wakefield (emulul ei întru inocență), DECÎT UN ROMAN SCRIS LA PERSOANA ÎNTÎI”. O ficțiune (Brulard), opusă alteia (Bernard), într-un context în care, în mod paradoxal, obiectul real este tocmai un roman, *Vicarul din Wakefield*, capătă astfel ea însăși, printr-un complicat joc strategic, statut de obiect real. Iluzia creată de Stendhal e perfectă : masca s-a identificat cu obrazul, convenția zugrăvirii după natură cu natura însăși. Semnele credibilității sînt multiplicare prin categoricul „presupune” și, de asemenea, prin surprinzătorul „decît”, ce acoperă de dispreț orice „roman scris la persoana întîi. Mai mult încă : „toate aceste detalii de duzină” urmează a fi tăiate de „vreun redactor de duzină” după moartea lui Stendhal, cînd opera va fi publicată, nouă formă de colaborare cu cititorul viitor, căci altminteri reducția ar putea fi întreprinsă de Stendhal însuși. Astfel, *Viața lui Henry Brulard* este și nu este un „roman la persoana întîi”, statutul său ambiguu realizîndu-se numai datorită relației de convență pe care Stendhal o menține, prin mijlocirea a variate și abile strategii, cu cititorul. „Sinceritatea”, „exactitatea”, „adevărul” operei nu pot exista în sine, ci doar ca (efect de) „sinceritate”, (efect de) „exactitate”, (efect de) „adevăr” pentru (receptate ca atare de) cititor. Stendhal descoperă de fapt, printr-o practico-teorie proprie, că arta nu poate fi niciodată (chiar dacă și-ar propune programatic aceasta) o copie a realului, sau un simulacru al lui, și că, atunci chiar cînd pare a fi aceasta, totul se întemeiază pe o convenție între operă și cititor. Această convenție va decide așadar, în ultimă instanță, dacă *Viața lui Henry Brulard*, de exemplu, va fi citită ca autobiografie sau ca roman autobiografic, sau, de asemenea, și în același timp, ca ambele deopotrivă. Clivajul creat de Stendhal prin „falsul” arătat mai sus (un nume fictiv opus unui alt nume fictiv ce este dat drept real), clivaj menit să exhibeze o diferență într-un spațiu sesizat mai întîi ca omogen (ca spațiu fictiv, sau, dimpotrivă, ca spațiu nonfictiv), înscrie în textul însuși posibilitatea de a se lăsa citit ca document memorialistic, ca literatură, ca ambele *simultan*. Ambiguitate deliberat construită, prin mijlocirea căreia textul reflectează în imanența sa asupra propriului său statut : literatură sau

nonliteratură, sau ambele în același timp? Placa tur-
nantă ce permite această alunecare dintr-o ordine în cea-
laltă este pronumele la persoana întâi, prin el textul pu-
tând fi marcat și ca literar („*roman la persoana întâi*”) și ca
nonliterar („*memorii*”). Utilizarea persoanei a treia, mai avan-
tajoasă din anumite puncte de vedere (marchează povestirea
ca fiind literară și, mai ales, o diferențiază în raport cu cele
scrise de Chateaubriand etc., deci de autori contemporani „la
modă”), prezintă în acest moment pentru Stendhal inconve-
nientul major de a nu „*putea reda mișcările interioare ale
sufletului*”.

Stendhal îi recitește pe Balzac, pe Chateaubriand, *împo-
triva* consensului de lectură în vigoare în jurul anilor 1830,
scriindu-și opera împotriva acestui consens, împotriva a ceea
ce înseamnă, în acel moment, pentru opinia comună, litera-
tura, cea mai bună literatură contemporană, în virtutea unui
dublu pariu: pe de o parte, șansa lui de a le egala audiența
și gloria nu e posibilă decât dacă scrie *altfel* decât ei, decât
dacă, din imitatorul lor (virtual) devine cel ce li se opune
printr-o nouă formă de „frumos”; pe de altă parte, această
nouă formă trebuie să fie cu bătaie lungă, să fie viabilă încă
peste generații și generații (în „1935”).

Stendhal își cântărește îndelung șansele, în calitate de cri-
tic al lui Balzac și al lui Chateaubriand. Dar capacitatea de
a vedea critic operele altora nu e o garanție pentru capaci-
tatea ta de a face o operă de valoare:

„*Dar poate fi numit talent faptul că simți defectele al-
tora? Văd că cei mai proști pictori își dau foarte bine seama
de defectele confrăților: domnul Ingres are perfectă dreptate
în privința domnului Gros, și domnul Gros, în privința dom-
nului Ingres (Îi aleg pe cei despre care poate că se va mai
vorbi în 1935)*” (subl. ns.; H. B., 13).

El își joacă totuși șansa, situându-se în opoziție față de
Balzac și Chateaubriand, ce devin astfel, printr-o răsturnare
paradoxală, funcționând ca lege în evoluția artelor și a lite-
raturii, „modelele” sale, într-un sens special: în negativ. Si-
tuarea față de Chateaubriand este mai nuanțată, lectura lui
fiind făcută în funcție de un numitor comun: marea tentație
resimțită și de Stendhal de a-și scrie opera la persoana întâi,
tentație pe care el o presimte primejdioasă pentru proiectul
său novator. El vrea să spună „adevărul”, acesta ar putea fi

un criteriu care i-ar garanta interesul cititorilor din următoarele sute de ani, și spunerea acestui adevăr cu „sinceritate” totală (de unde și obsesiva referire la *Confesiunile* lui Rousseau) pare posibilă prin transcrierea unui monolog al conștiinței, transcriere favorizată, la primă vedere, tocmai de utilizarea acelor „eu” și „mine” ce au făcut gloria lui Chateaubriand și care bîntuie ca un coșmar clipele de reflecție ale lui Stendhal :

„Seara, întorcîndu-mă destul de plictisit de la serata ambasadorului, mi-am spus : ar trebui să-mi scriu viața [...]

Ideea îmi surîse. Da, dar această cantitate îngrozitoare de Eu și Mine ! Destul pentru a-l indispuce chiar și pe CITITORUL cel mai îngăduitor. Eu și Mine, asta ar însemna, exceptînd talentul, să fiu și eu asemenea domnului de Chateaubriand, acest rege al egotistilor. [...]

E adevărat că s-ar putea scrie folosind persoana a treia, el făcu, el spuse. Da, dar cum să mai redai mișcările interioare ale sufletului ? Mai ales în privința asta mi-ar plăcea să-l consult pe di Fiori” (H. B., 11).

„Egotismul” lui Chateaubriand, „egotismul” lui Stendhal : iată un loc de coincidență și totodată un loc de unde se poate proclama starea de beligeranță prin construirea unei opere tot „egotiste”, dar *polemic* egotiste — și citită ca atare printr-un efect de intertextualitate — în raport cu prima. Toată „această cantitate îngrozitoare de Eu și Mine”, pe care-i întîlnește la Chateaubriand, sînt, pentru Stendhal, o *utilă trambulină*, ce-l lansează departe de opera abhorată, dar abhorată tocmai pentru că autorul *Amintirilor* egotiste este bîntuit de o ispită similară. Am putea spune că Chateaubriand este un adevărat maestru al lui Stendhal : opera lui, respinsă de acesta, copleșită de el cu epitete injurioase, este prin excelență generatoare de o *nouă* operă, cea a lui Stendhal, ce întreține, chiar în momentul producerii ei, relații strînse și vi-vace cu modelul împotriva căruia se constituie și lucrează.

Cheia noii forme căutate de Stendhal ar fi deci o rezolvare formală acceptabilă pentru serii succesive de cititori ai „adevărului” purtat de „acești Eu și Mine”. Am putea spune, provizoriu, că soluția stendhaliană ar fi cea a *prezenței lor* ca *absență*, a spunerii lor prin ceea ce apare ca nonspunerea lor. Mult respinsul „*étalage du moi*” romantic este astfel evitat, și totuși opera rămîne puternic marcată ca spunere a

unui „eu“. Acest paradox al scriiturii stendhaliene a fost discutat de exegeza „tradițională“ în termeni de parțială apartenență la romantism (exact ca și în cazul lui Flaubert), ceea ce nu este acceptabil în lumina noilor teorii cu privire la intertextualitate, ce ni se par mult mai pertinente: forma inventată de Stendhal *integrează polemic* romantismul, ea trebuie privită în totalitatea ei, ca sistem global, ce nu poate fi, cum s-a făcut, definită în regim heterogen: parțial „romantică“, parțial „realistă“.

Presiunea la care este supus Stendhal este dublă. Pe de o parte, el crede încă în putința aplicării (în numele principiului „adevărului“) a ceea ce am numi regula unui *mimesis* absolut, a unei reprezentări fidele absolute, regulă pe care nu o poate concepe în afara utilizării pronumelui la persoana întâi. Pe de altă parte, necesitatea de a se delimita de autorii de mare succes ai epocii, la care trimite, în contextul dat, utilizarea pronumelui personal la persoana întâi, puternic conotat stilistic ca fiind în maniera lui Chateaubriand etc., inflația, de asemenea, produsă prin romantici, a acestei utilizări, par a i-o interzice cu desăvârșire. Un alt argument, pe care, ironic, Stendhal și-l oferă drept consolare:

„Ceea ce mă consolează oarecum pentru impertinența de-a înșira atîția eu și mine e presupunerea că mulți oameni foarte comuni din acest secol al XIX-lea fac același lucru. Prin 1880 vom fi, așadar, inundați cu Memorii, și toți acești eu și mine nu mă vor deosebi deloc de restul lumii. Domnul de Talleyrand, domnul Molé își scriu memoriile. Domnul Delécluze, de asemenea“ (H. B., 193).

Punîndu-și, încă din primele pagini ale *Vieții lui Henry Brulard*, această întrebare-cheie: a-l folosi, în scris, pe *eu* sau pe *el*, Stendhal multiplică perspectivele asupra operei mereu în funcție de o conexiune cu un anume (variabil) palier istoric, văzut, am spune, dintr-o perspectivă fenomenologică, prin proliferarea unghiurilor de vedere particulare, concrete: ale unui (unor) autor(i), ale unui (unor) cititor(i). Sînt fixate cîteva praguri istorice — 1815, 1835, 1860, 1880, 1935 — ce revin obsesiv. E ca un joc de oglinzi în care se formează imaginea multiplă, și variabilă, a unuia și aceluiași obiect: opera. Sînt efecte de apropiere și de îndepărtare în raport cu aceasta, prin care timpul se spațializează, căpătînd un fel de materialitate palpabilă, ce poate fi măsurată istoric. Im-

presia globală este una de intimă scrutare a șanselor proprii, dar și de autodistanțare ironică, prin relativizarea cunoașterii ca rezultat al multiplicării unghiurilor spațio-temporale din care este privită opera. Este, vom vedea, modul profund caracteristic pentru Stendhal de a se apropia de „adevăr”, de cel al operei, dar și de cel al lumii la care referă opera. Ni se pare a recunoaște aici un fenomen de izomorfism asupra căruia trebuie să insistăm : există, vrem să spunem, o analogie între modul în care (alegem o „scenă” cu valoare emblematică) Fabrice del Dongo vede bătălia de la Waterloo, al cărei „adevăr” este cel pe care îl „focalizează” „privirea” personajului (procedeu mult comentat de exegeza stendhaliană și pe care îl considerăm a participa la marea mutație survenită în domeniul romanului care, din esențialist, devine fenomenologic), și felul cum Stendhal însuși își vede propria operă (în relație cu alte opere, în relație cu diferite mentalități istoric condiționate), al cărei „adevăr” este cel pe care îl „focalizează” „privirea” cititorului (cel din 1835, din 1860 etc.) și, de asemenea, a „cititorului” care este autorul însuși în raport nu numai cu alte opere, dar și cu propria-i operă, pe cale de a se face :

„Văd limpede că mulți dintre scriitorii care se bucură de mare faimă sînt îngrozitori. Ceea ce cred astăzi despre domnul de Chateaubriand (un fel de Balzac) ar fi o blasfemie, în 1880 va fi un truism. În privința acestui Balzac am fost întotdeauna consecvent ; apărut prin 1803, Geniul creștinismului mi s-a părut ridicol” (H. B., 113).

Ca și pariul pascalian, pariul lui Stendhal nu poate miza decît pe un singur „raționament” : pe un „da” menținut împotriva tuturor conjecturilor ce-l minează. Stendhal va spune acest „da” nu „talentului”, nu „geniului” său, concepte pe care le va pune pur și simplu între paranteze tocmai pentru că nimic, din punctul lui de vedere, nu le poate valida, ci gestului de a scrie, unei *praxis* a scriiturii mobilizată de dorința de a spune cu cît mai mare „exactitate”, cu cît mai mare „precizie”, „adevărul”, mobilizată, de asemenea, de „plăcerea” de a scrie :

„Iată raționamentul care m-a liniștit în privința acestor memorii. Să presupunem că voi continua manuscrisul și că, o dată scris, nu-l voi arunca în foc ; în nici un caz n-am să-l las unui prieten care ar putea deveni habotnic sau vîndut

vreunui partid, ca acel papă-lapte de Thomas Moore, ci unui librar, domnului Levavasseur (Piața Vendôme, Paris), de exemplu.

Iată, aşadar, un librar care, după moartea mea, se pomeneşte cu un uriaş tom legat, cuprinzând această detestabilă scriere. Va pune să i se copieze câteva pagini şi va citi; dacă lucrul i se va părea plicticos, dacă nimeni nu va mai pomeni de domnul de S[tendhal], va lăsa baltă tot acest talmeş-balmeş, care va fi poate regăsit după două sute de ani, ca şi memoriile lui Benvenuto Cellini.

Dacă-l tipăreşte şi lucrul pare plicticos, după treizeci de ani se va vorbi despre el tot aşa cum se vorbeşte astăzi despre poemul Navigația al lui Esménard, spionul despre care se discuta adeseori la mesele domnului Daru în 1802. Şi să nu uităm că acest spion era, aşa mi se pare, cenzorul sau directorul tuturor ziarelor care-l poffau (de la to puff) săptămână de săptămână cu mult zel. Era un Salvandy al epocii sale, încă şi mai neruşinat, dacă-i posibil, dar cu mai multe idei.

Aşadar, confesiunile mele nici nu vor mai exista după treizeci de ani de la tipărirea lor în cazul că aceşti Eu şi Mine vor plictisi prea tare CITITORII; totuşi, eu voi fi avut PLĂCEREA de a le fi scris şi de a-mi face astfel un temeinic examen de conştiinţă. Mai mult, dacă obţin succes, am şansa să fiu citit în 1900 de sufletele pe care le iubesc, viitoarele doamne Roland, Mélanie Guilbert etc. ..." (H. B., 12—14).

Aşadar, indiferent de soarta operei, plăcerea de a scrie există, în clipă, Stendhal afirmând neîncetat ceea ce am putea numi un *hedonism scriptural*. Ar trebui totuşi să ne corectăm pe dată, dacă dăm termenului de „hedonism” sensul lui vulgarizat (în formula noastră noi i-l dăm pe cel original), deoarece această plăcere nu rămîne gratuită, ea fiind indisociabilă de plăcerea de a ajunge la cunoaşterea adevărului („eu voi fi avut plăcerea de a le fi scris şi de a-mi face astfel un temeinic examen de conştiinţă”):

„Imi aduc aminte că, în Evul Mediu, sînii mari nu erau la modă, femeile care aveau nefericirea să aibă sîni purtau corsete, care-i comprimau şi-i ascundeau pe cît cu putinţă. Poate că CITITORUL consideră amintirea aceasta cam uşuratică; nu folosesc intenţionat acest ton ca să par spiritual. Ferească Dumnezeu! dar țin la libertatea mea de limbaj.

Douăzeci de secunde am căutat o perifrază și n-am găsit nimic inteligibil. Dacă asemenea libertate îi va stârni CITITORULUI dezaprobarea, atunci îl îndemn să închidă cartea; căci pe cât de rezervat și de insipid sînt la tejgheana mea și la întrunirile cu confrății mei oameni de afaceri, pe atît de natural și simplu vreau să fiu seara, cînd scriu acest jurnal. Dacă aș minți cît negru sub unghie, toată PLĂCEREA s-ar duce de rîpă și n-aș mai scrie. Mare păcat!" (M. T., I, 37—38).

În ultimă instanță, singurul lucru important și care garantează valoarea și perenitatea operei este „a fi adevărat“.

Obsesia unei opere care va continua a se face, în sensul cel mai material cu putință (un redactor „de duzină“ extirpînd din ea toate detaliile „de duzină“, un librar, desemnat pre numele și cu adresa sa exacte, care va decide dacă opera merită sau nu să fie publicată, gest la fel de hotărîtor, la urma urmei, pentru soarta operei, ca și cel de a o fi scris etc.), și după moartea autorului, facere reglementată, încă o dată și încă o dată, de relația ei cu cititorii, se organizează într-un adevărat sistem, în ceea ce putem numi o „teorie a lecturii“. Stendhal o construiește prin deducție și analogie, pornind de la observarea unor fapte pozitive, verificabile, consemnate de istoria mentalităților și a receptării operelor artistice (cf. trimiterea la memoriile lui Cellini, la obscurul Esménard etc. etc.). Să notăm că în ultimul paragraf citat apare numele autorului: S[tendhal], nu Brulard, care nu zdruncină, ci, dimpotrivă, consolidează credibilitatea „falsului“ analizat de noi mai sus: „Bernard“ (ca posibil nume fictiv), „Brulard“ ca nume dat ca real, dar nu Beyle, care nu apare în versiunea definitivă a textului, ci doar în prima versiune a unei note biografice marginale (sub forma „Beyl“[e]), înlocuită ulterior cu versiunea „Poate că în loc de atîta flecăreală, ajunge doar : Brulard“ (H. B., 11—12, nota 3).

Să reținem totuși și ideea unei autarhii a actului de a scrie: chiar dacă nu va avea succes, chiar dacă-și va „plic-tiși prea tare“ viitorii cititori, „plăcerea“ în sine de a scrie și „temeinicul examen de conștiință“ posibil, susține Stendhal în repetate rînduri, doar prin mijlocirea unei acțiuni scripturale, îi justifică oricum tentativa. Nu în plan estetic, validarea, în acest plan, nefiind posibilă decît prin mijlocirea instanței de lectură, ci în plan etic, psihologic și gnoseolo-

gic. „Pariul“ de a scrie merită să fie ținut, căci indiferent de succesul sau insuccesul operei, cel ce scrie nu pierde. Faimosul „bilet de loterie“ este totdeauna câștigător. Raționamentul din paragraful „Așadar, confesiunile mele... *Mélanie Guilbert* etc. ...“ are o formă analogă cu binecunoscutul pariu al lui Pascal.

În ambiguitatea creată și menținută prin permanenta modificare a locului din care se privește, loc ocupat totdeauna de o instanță de lectură concretă (cf. „*mă simt plin de curaj și de mândrie când scriu o frază ce-ar scârbi pe unul dintre cei doi giganți [din 1835] [n.ns. : data aceasta situează pe neașteptate sub semnul relativității și al deriziunii „adevărul“ exprimat prin sintagma „cei doi giganți“], domnii Chateaubriand sau Villemain“* etc. etc.), într-un spațiu-timp pluricentric, forma literară nouă, opusă celei vechi, este ironic sesizată și ca formă virtual veche, și care își va realiza într-un viitor mai mult sau mai puțin previzibil această virtualitate („*Prin 1880 vom fi, așadar, inundați cu Memorii, și toți acești eu și mine nu mă vor deosebi deloc de restul lumii*“ ; „*Ceea ce cred astăzi despre domnul de Chateaubriand [un fel de Balzac] ar fi o blasfemie, în 1880 va fi un truism*“). Istoria receptării unei opere este marcată de „truismele“ care o jalonează (de „locurile comune“, de „clisee“ judecății critice, am spune noi azi). Stendhal surprinde aici un mecanism-cheie, cel a blocării și deblocării diferitelor adevăruri despre una și aceeași operă. El surprinde perpetua racordare a mecanismului receptării operei la mentalitatea, mereu variabilă, a diferitelor epoci, la „ideea“ pe care acestea și-o fac despre una și aceeași realitate (deci la o istorie a „truismelor“ în general) :

„Nefiind în stare de nimic, nici chiar să compun scrisori oficiale impuse de profesiunea mea, am aprins focul și-am scris cele ce urmează, fără să mint, sper, fără să-mi fac vreo iluzie, cu PLĂCEREA cu care i-aș scrie unui prieten. CARE VOR FI IDEILE ACESTUI PRIETEN ÎN 1880 ? Cît de diferite de-ale noastre ! Pentru trei sferturi din cunoștințele mele, următoarele două idei : cel mai ticălos king și fățarnicul tătar (n. ed. Modest Morariu : Referire la Louis-Philippe și, respectiv, la țarul Rusiei), lipite de două nume pe care nu îndrăznesc să le scriu, reprezintă astăzi o înspăimîntătoare imprudență, o grozăvie ; în 1880 aceste aprecieri vor

deveni truisme pe care nici măcar un Kératry al epocii nu va mai îndrăzni să le repete. Iată un lucru nou pentru mine ; să vorbești unor oameni despre al căror spirit, educație, prejudecăți, religie habar n-ai ! Ce încurajare pentru a fi adevărat, numai și numai adevărat, e singurul lucru care rezistă. Benvenuto a fost adevărat și-l urmărești cu plăcere, ca și cum abia ieri ar fi scris, în timp ce peste paginile iezuitului Marmontel sari, în ciuda tuturor precauțiunilor posibile pe care și le ia pentru a nu displăcea, ca un adevărat academician ce este. La Livorno am refuzat să-i cumpăr memoriile cu douăzeci de gologani volumul, eu care ador acest gen de scrieri.

Dar câte precauțiuni pentru a nu minți !

La începutul acestui capitol, de exemplu, există un fapt ce poate trece drept lăudădoșenie : nu, CITITORULE, n-am fost soldat la Wagram în 1809.

Trebuie să știi că înaintea dumitale cu patruzeci și cinci de ani era o modă să fi fost soldat sub Napoleon. Astăzi, așadar, 1835, faptul că ai fost soldat la Wagram este o minciună cât se poate de demnă și e preferabil s-o scrii direct decât s-o lași să se subînțeleagă doar, fără minciună absolută (jesuitico more)" (subl. ns. ; H. B., 14—15).

„Plăcere“ și „adevăr“ : două suprafețe de coincidență între lectură și scriere. Relația cu opera, relația cu cititorul : o relație concepută în termeni de plăcere și de adevăr, intensitatea plăcerii fiind în funcție de intensitatea adevărului descoperit și comunicat. Pentru Stendhal, după cum vom vedea — dar și textele deja citate au arătat-o îndeajuns —, actul de scriere a operei nu exprimă doar un adevăr deținut deja de cel ce îl exercită, ci produce adevăr, este un act prin care scriitorul se îndreaptă către o cunoaștere ce altfel i-ar rămîne pentru totdeauna închisă. Este activitatea cea mai eficientă întru a afla și a spune pentru alții adevărul : a-l spune doar în măsura în care și ceilalți (cititorii) nu-l află depozitat, dat de-a gata, în operă, ci îl produc ei înșiși în actul de lectură. Ei trebuie să știe să-l citească în textul multiplu adevărat al operei, multiplu adevărat tocmai în măsura în care a putut depăși, menținînd-o totodată, ordinea lui „Eu“ și „Mine“, spre a putea realiza o identificare cu ordinea lui „Tu“ și „Tine“. Nu-i vorba, așadar, de un adevăr „predicat“, spus pe un „ton popesc“, acesta ar rămîne în același spațiu al „ipocriziei“ și „minciunii“ căruia Stendhal vrea să

i se sustragă prin operă, căruia încercase cândva să i se sustragă prin știința matematicii. Față de Rousseau chiar („a cărui emfază începu curînd să mă agaseze”), reticențele lui sînt legate de incapacitatea acestuia de a fi adevărat așa cum înțelege el, Stendhal, să fie adevărat. „Emfaza” pe care i-o atribuie este o altă formă de a fi ipocrit. Voltaire îi displace cu desăvîrșire tocmai pentru pretențiile lui de a deține un adevăr absolut :

„... detestam puerilitatea lui Voltaire ca istoric și josnica lui pornire împotriva lui Corneille ; mi se pare că începînd chiar din epoca aceea remarcasem tonul popesc al Comentariului lui Voltaire la frumoasa ediție cu stampe din Corneille, care ocupa unul din rafturile cele mai de sus ale bibliotecii închise cu oglinzi a tatii, chiar la Claix, bibliotecă a cărei cheie am furat-o și unde descoperisem, așa mi se pare, *La Nouvelle Héloïse* cu cîțiva ani în urmă...” (H. B., 315).

Adevărul lui Stendhal este unul concret, relativ, cel al fiecărui cititor, ce se poate regăsi în el, este, de fapt, adevărul către care tinde orice operă artistică, o limită ideală către care Stendhal se străduiește să se îndrepte tot mai mult, descoperind *elipsa* ca procedeu major în aflarea și comunicarea lui, ca loc unde întîlnirea cea bună dintre operă și cititor are cele mai multe șanse de a se realiza.

În conceptul de „operă bine scrisă”, prin care este definită forma operelor de succes din anii 1825—1836, Stendhal vede deja virtualitatea : *operă caducă, învechită*. În textul lui sintagma are conotații marcat negative, legate de arta semantică a termenului „afectare”. Datorită aceluiași joc al perspectivelor multiplicat, manifestat într-un spațiu al unei lecturi *hic et nunc*, semnul pozitiv se răstoarnă în opusul lui, și viceversa :

„Fără autorii citiți pe ascuns, eram sortit să mă formez în același spirit și să admir poemul *Cléopédie* al contelui Daru și spiritul Academiei (Franceze). Oare ar fi fost rău ? AȘ FI AVUT SUCESE DIN 1815 LA 1830, REPUTAȚIE, BANI, DAR OPERELE MELE AR FI INFINIT MAI PLATE ȘI MAI BINE SCRISE DECIT SÎNT. CRED CĂ AFECTAREA NUMITĂ A SCRIE BINE ÎN 1825—[18]36 VA FI FOARTE CARAGHIOASĂ PRIN 1860, de îndată ce Franța, eliberată de revoluțiile politice care au loc o dată la cincisprezece ani, va avea timp să se gîndească la plăcerile spirituale. Gu-

vernămîntul puternic și violent al lui Napoleon (de a cărui personalitate eram atît de îndrăgostit) n-a durat decît cincisprezece ani, 1800—1815. Guvernămîntul pe care îți vine să verși, al acestor Bourboni imbecili (vezi cîntecele lui Béranger), a durat cincisprezece ani, din 1815 la 1830. Cît va dura al treilea? Va ține mai mult?

Dar mă pierd, nepoții noștri vor trebui să ierte toate aceste ocoluri, noi ținem într-o mîină condeiul, și sabia, în cealaltă (acuma, scriind acestea, aștept vestea execuției lui Fieschi și-a formării noului cabinet din martie 1836, și tocmai am semnat trei scrisori oficiale adresate unor miniștri al căror nume nici nu-l știu" (H.B., 407—408).

Operă „plată” și operă „bine scrisă” sînt aici nu opuse, cum ne-am fi putut eventual aștepta (spunem „eventual”, pentru că în secolul nostru, în Franța, conceptul de operă „bine scrisă”, chiar extras — doar în aparență extras, căci el este prin forța lucrurilor oricum contextualizat printr-o serie de presupozitii ce-i sînt automat asociate — dintr-un context și-a stabilizat conotațiile în sensul în care ele apar, poate pentru prima oară, la Stendhal, devenind, cu acest sens peiorativ, un „truism”), ci afirmate ca sinonime, punct de vedere susținut la modul explicit în frazele subliniate de noi prin majuscule.

Conceptul de operă „bine scrisă” își precizează astfel conținutul pentru Stendhal, ce îi prevede modificările prin raportare la evenimentele istorice din trecutul imediat și din prezent, din care încearcă să le deducă și pe cele imediat viitoare: operă ce se va dovedi curînd caducă, învechită, de cele mai multe ori imitată, operă „plată”, „afectată”, escamotînd „adevărul” (cf. *supra* „frumoasele frunze” ale unor „autori de talent” care „mint”), operă a vreunui „șarlatan îndemînatec”, „îmbietoare” prin „sosul de șarlatanism” în care se scaldă, la „modă” în anii 1830 (paradigma ei: opera lui Chateaubriand și a admiratorilor săi), căreia Stendhal vrea să-i opună, cu „riscul de a fi fluierat” și renunțînd la „succesul” imediat, la „reputație” și la „bani”, o operă cu o nouă formă, validată, provizoriu cel puțin, adică din punctul lui de vedere, în așteptarea unui consens larg, situat în viitor, de următoarele criterii în care vede tot atîtea certitudini: 1. „darul de-a zugrăvi asemănător după natura pe care o vede foarte limpede în anumite momente”; 2. „deplină

sa *bună-credință*, *dragostea sa pentru adevăr*" — buna-credință și dragostea pentru adevăr fiind aici sinonime ; 3. „*plăcerea sa de-a scrie, plăcere care merge pînă la nebunie*" uneori.

Aceste trei criterii — enumerate în ordinea importanței pe care scriitorul le-o acordă — ale noii forme în curs de a fi inventată de Stendhal, nu sînt totuși criterii formale, planul în care se situează rămînînd exterior celui al operei ca formă semnificantă : iată un paradox (un nou paradox) pe care îl vom discuta în ultimul capitol, în funcție de cuplul conceptual oralitate/scripturalitate. Dar oricît de indirect, mai ales prin mijlocirea unor contextualizări foarte atente, ele ne pot spune ceva (ele ne pot spune chiar mult) despre *noua* formă propusă de către Stendhal unui cititor obișnuit cu forma „îmbietoare” a operei „bine scrise”.

Această nouă formă ar fi cea care ar izbuti să „descrie exact” senzațiile, impresiile, sentimentele, gîndurile autorului, printr-o scriitură nudă, lipsită de orice podoabă, analogă celei folosite de Codul napoleonian, scriitură conotată, pentru contemporanii lui Stendhal, ca *nonliterară*, prin opoziție cu cea a operei „bine scrise”, conotată ca *literară*. Este, într-un sens foarte strict, dacă acceptăm construcția de pînă acum, o scriitură a operei „rău scrise” (cf. și „lipsa de stil” de care vorbesc unii critici în legătură cu Stendhal). Pentru Stendhal însă, în viitor tocmai această formă va fi cea a operei „bine scrise”.

Putem face următoarea speculație : Stendhal știe că trebuie să-și cîștige de două ori cititorul. O dată, desprinzîndu-l de vechile lui habitudini de lectură, ce-l fac să admire opera „bine scrisă” a lui Chateaubriand sau a altui autor ce-i seamănă, și a-l obișnui să admire forma „nudă”, cea a transcrierii „exacte”, pe care el, Stendhal, este pe cale a o inventa. Exigența lui Stendhal este radicală : pentru el, pînă și stilul lui Balzac, îndeobște socotit nud, suferă de aceeași maladie a împodobirii cu găтели care „mîr” (cf. *supra* și semnul de egalitate pus între Balzac și Chateaubriand). „*Frumosul stil neologistic*”, „*alte asemenea frumuseți*” capătă și în acest caz conotațiile pejorative legate de conceptul de „*operă bine scrisă*”, înmulțind numărul ocurențelor care îi întăresc „marca” negativă. Citindu-l atent și cu admirație pe Balzac, Stendhal intuiește deosebirea cea mai importantă

dintre „stilul” operei „bine scrise” și „stilul simplu” pe care vrea el să-l inventeze : este deosebirea dintre scriitura reprezentativă (mimetică) și cea productivă de sensuri, sau, altfel spus, dintre oralitate și scripturalitate, ca acțiune *specifică*, în și prin care are loc un proces cognitiv :

„Am găsit în odaia mea un volum de domnul Balzac, Abatele Birotteau, din Tours. Ce mult îmi place acest autor ! Ce bine a știut să înșire toate relele și meschinăriile vieții de provincie ! Mi-ar fi plăcut un stil mai simplu ; dar l-ar mai cumpăra oare atunci provincialii ? Presupun că își scrie romanele în doi timpi, întâi în mod rațional, după care le îmbracă (subl. ns.) în frumosul stil neologistic, cu pătimirile sufletului, ninge în inima mea, și alte asemenea frumuseți” (M. T., I, 71).

Acest prim proiect, dificil dat fiind conotațiile de non-literaturitate vehiculate de scriitura despuiată de orice „po-doabe”, îi vizează, în primul rând pe contemporanii lui Stendhal. El este deci mai limitat în ambiția lui și mai probabil în realizarea lui. Al doilea proiect este cel de a cuceri — depășind de fiecare dată, în funcție de noi și noi paliere istorice, antinomia formă nouă/formă învechită — viitoare și succesive generații de cititori, printr-o scriitură astfel alcătuită încât să nu dateze niciodată : printr-o scriitură cameleonică, proteiformă, adică in-formată de fiecare dată de cititorul însuși, „nonliterară” „în sine”, dar intens „literaturizată” în actul de lectură. Această ambiție de a sustrage opera acțiunii de uzură (de clișeiformizare) exercitată de repetata ei proiectare în istorie, adică de însuși succesul ei la public, este însăși ambiția de a o *programa* ca aptă de a fi mereu reactivată, reînnoită de un viitor cititor.

Posedînd (sau, mai curînd, nădăjduind în șansa de a poseda) secretul inevitabilei „colaborări” cu cititorul, înscrisă în orice mare operă de artă, dincolo chiar de voința creatorului, Stendhal radicalizează în mod foarte deliberat legea acestei colaborări, părăsind totodată a ceda de bunăvoie cititorului prerogative auctoriale ce-i erau dintotdeauna cedate, e drept, într-o manieră mai puțin decisă, dar și mai puțin eficientă din punctul de vedere al viabilității și capacității de „regenerare” infinită a operei prin situația de comunicare care este lectura. Stendhal nu-și culpabilizează cititorul (precum atîția autori), ci, dimpotrivă, îl implică în producerea ope-

rei, face din el un „prieten” (cf. *supra* : „prietene...”) ce trebuie mereu adus în situația de a fi și un „colaborator” competent.

Nu-l culpabilizează ci, dimpotrivă, îl plasează sub incidența unei adevărate reguli prin care este validată existența unui anume grad de inerție în receptarea oricărei noi opere artistice. Cititorul, ca și comunitatea căruia el îi aparține, sînt astfel absolviți de orice „datorie”, *sub specia virtualului*, față de artist, ei devenindu-i însă profund datori cu începere din momentul în care îi *actualizează* opera ca valoare. Opera *cu adevărat* frumoasă este cea pe care societatea o asumă, *de facto*, ca atare, nu există frumos și valoare artistică în sine, ci numai în cadrul unei situații de comunicare (unei relații de tip pragmatic) între operă (și, prin mijlocirea ei, între autor) și societate (ipostaziată ca instanță de lectură) :

„Ceea ce marchează deosebirea dintre mine și neghiobii plini de importanță de la ziar, care își poartă capetele ca pe sfintele taine, este că eu n-am crezut niciodată că societatea îmi datorează cel mai mic lucru. Helvétius m-a salvat de această imensă gugumănie, Societatea plătește serviciile pe care le constată.

Eroarea și nenorocirea lui Tasso a fost aceea că și-a spus : «Cum, toată bogata Italie nu-i va putea acorda poetului său o pensie de două sute de țechini (2 300 de franci) ? !»

Asta am citit-o într-una din scrisorile sale.

Tasso nu vedea, lipsindu-i un Helvétius, că cei o sută de oameni din zece milioane care înțeleg Frumosul, care nu-i imitație sau perfecționare a Frumosului deja înțeles de vulg, au nevoie de douăzeci sau treizeci de ani pentru a convinge cele douăzeci de mii de suflete dintre cele mai sensibile după ale lor că acest nou Frumos e frumos într-adevăr. [...]

Niciodată, prin urmare, n-am avut ideea că oamenii ar fi fost nedrepti cu mine. Găsesc neînchipuit de ridicolă nefericirea tuturor așa-numiților poeți ai noștri, care se hrănesc cu această idee, înfierîndu-i pe contemporanii lui Cervantes și Tasso” (H.B., 378—379).

Valorizarea operei este așadar un proces social ce se desfășoară în etape, și care trebuie să învingă anumite rezistențe, anumite prejudecăți, ele însele dinainte calculate

(cu aproximație) de artist și ținând de legile receptării, care comportă și necesitatea educării, a formării cititorului.

Anumite consensuri de lectură care prevalează într-un moment sau altul sînt înscrise în opera însăși, dar nu s-ar putea realiza în afara acțiunii cititorului. Stendhal justifică astfel teoretic faptul, nu o dată consemnat de istoria literaturii și a artelor, că o mare operă, tocmai din cauza nouității sale ce-l surprinde în primul moment pe cititor, poate rămîne, un timp mai mult sau mai puțin îndelungat, neînțeleasă, neacceptată de către acesta.

Adoptînd o poziție ce poate fi apropiată de unele dintre cele mai marcat pragmatice din zilele noastre, Stendhal își explică succesul lui Lamartine printr-un consens impus de un grup social deținînd o autoritate suficientă spre a face dintr-o operă mediocră (după Stendhal) o operă importantă. Este, la limită, „excepția” nefericită, nonvaloarea „ridicată în slăvi” ca valoare tocmai datorită unor circumstanțe favorizante ale situației de comunicare :

„Domnul de Lamartine cred că a făcut în viața lui vreo două sute de versuri frumoase. Dar în 1818, cînd partidul ultraregalist a fost acuzat de prostie (erau numiți domnul de la Jobardièr), vanitatea lui rănită ridică în slăvi opera unui nobil cu forța de irupție a unei ape vijelioase care își rupe zăgazurile” (H.B., 378).

Punctul de vedere pragmatic și istoricizant nu exclude totuși unele nuanțe pe care le-am putea descifra ca fiind încărcate de conotații ce ne trimit la ideea de frustrare :

„Dacă în 1880 parizienii vor fi tot atît de neghiobi ca și în 1835, felul în care am reacționat la moartea surorii mamei mele mă va face să trec drept barbar, crud, atroce” (H.B., 224).

„Aș putea umple zece pagini cu amănuntele acelei seri, dar dacă CITITORII mei din 1880 vor fi tot atît de ofiliți ca și lumea bună din 1835, atît scena, cît și eroul ei vor inspira un sentiment de profund dezgust, dus pînă la ceea ce sufletele de mucava numesc oroare” (H.B., 116).

Dar chiar și aceste brutalități și provocări sînt, pe de altă parte, tot moduri, poate mai eficiente, de a-l implica pe cititor. Căci, nici chiar în asemenea texte, dominante nu rămîn conotațiile de frustrare, ele re-ordonîndu-se în funcție de o rețea de elemente ce vizează activarea cititorului prin invo-

care a lui explicit exprimată (cf. și aproape toate textele citate pînă acum) :

„O, CITITORULE din 1880, iartă-mi această lungă paranteză !” (H.B., 151).

„Sînt gata să mă nasc, cum spune *Tristram Shandy*, și CITITORUL va scăpa curînd de aceste copilării” (H.B., 410).

„Poate că CITITORUL va găsi că sînt crud, dar așa eram la 10 ani, așa sînt și la 52” (H.B., 410).

„Și eu sînt de părerea CITITORULUI, găsesc această anecdotă sinistră, prea lungă în scris ; povestită, mergea mai bine” (M. T., I, 61).

„Nu știu dacă CITITORUL meu din 1880 știe ceva despre un roman foarte celebru și astăzi : *Les Liaisons dangereuses*” (H.B., 72).

Dar relația lui Stendhal cu cititorul nu trebuie pusă numai în acești termeni de dualitate : un cititor invocat sistematic, direct sau indirect implicat, făcut, prin variate procedee, complice, colaborator, realizator al unei opere în actul de comunicare (lectura) de către un autor ce l-ar solicita, și manipula, de pe poziții *distincte*, specifice. Stendhal își conștientizează relația și în termeni de *identificare* : el privește întruna spre cititorul ce-i stă în față, privind întruna, totodată, spre sine, ca împătimit, și foarte activ, cititor. Acțiunea și condiția de cititor îi sînt intim cunoscute prin mijlocirea unei experiențe proprii de aceeași natură, capabilă însă — și aici este punctul unde ea se răstoarnă în activitate de scriere a operei — să se conștientizeze, să se discursivizeze. Afirmații actuale de tipul : „Înainte de a fi fost opera a fost lectura” sau identificarea acțiunii de a scrie opera cu cea de a „citi” toate textele-opera precum și celelalte serii textuale (inclusiv Textul Lumii și al Istoriei) cu care cel ce scrie opera intră în contact, pot fi spectaculos validate prin recurs la Stendhal, teoria intertextualității putînd afla noi și importante argumente în felul cum el își discursivizează experiența de cititor. Aceasta este minuțios analizată în operele zise „intime” sau „autobiografice”. Datorită lor știm nu numai preferințele de lectură ale lui Stendhal, modificate, reluate sau părăsite cu timpul, dar asistăm și la funcționarea complicatului mecanism, la montarea și demontarea lui.

Nu mulți scriitori au dus atât de departe reflecția asupra propriei lor condiții și activități de cititori, nu mulți ne-au lăsat atâtea consemnări cu privire la ea, iar cei ce au făcut-o totuși aparțin aproape toți secolului nostru, adică unei perioade caracterizate printr-o intensă autoreflexivitate artistică. La Stendhal, lectura apare ca obsesie, ca primejdie și capcană din care nu te mai poți desprinde, ca șansă, totodată, de a te proiecta, prin mijlocirea ei, în spațiul propriu scrierii operei.

Experiența lecturii, intens trăită, începe încă din copilărie :

„Să revenim la ianuarie sau februarie 1800. Aveam într-adevăr experiența unui copil de 9 ani și un orgoliu îndrăcit, probabil. Fusesem într-adevăr cel mai remarcabil elev din Școala Centrală. În plus, ceea ce valora cu mult mai mult, aveam idei juste despre toate, citisem enorm, adoram lectura — o carte nouă, încă necunoscută mie, mă consola de orice“ (subl. ns. ; H.B., 408).

Lectura, ca și scrierea operei (cf. mai sus) este discutată insistent în funcție de plăcerea pe care o procură. Plăcerea aceasta nu este condiționată numai de motive pur estetice : motive extraestetice (relațiile cu familia, cu un anumit context socio-cultural etc.) pot, fie și numai pentru un timp, alteori pentru totdeauna, juca un rol decisiv. Criteriul contextualizării, al relației de tip pragmatic poate fi constant recunoscut în toate aceste comentarii :

„Bunul părinte Morlon a avut o mare influență asupra spiritului meu ; avea un Shakespeare tradus de Letourneur, iar nepotul său Bigillion împrumută pentru mine, unul după altul, toate volumele care alcătuiau această operă considerabilă pentru un copil, optsprezece sau douăzeci de volume.

Mi se părea că renasc citindu-l. În primul rînd avea avantajul că nu mi-a fost lăudat și predicat de ai mei, ca Racine. Era de ajuns ca ei să-mi laude o plăcere oarecare pentru a mă îngrozi de ea.

Și pentru ca puterea lui Shakespeare asupra inimii mele să fie deplină, mi se pare că tata mi l-a vorbit de rău“ (H.B., 269—270).

A scrie, a citi sînt, pentru Stendhal, surse de violență „plăcere“, termen cu mare recurență în ambele contexte și prin mijlocirea căruia putem căuta o zonă de suprapunere

și de articulare a unei situații de tip poetic cu una de tip pragmatic. Revelatoriu este și modul cum se face distincția între „plăcerea literară” și cea (subînțeleasă ca) nonliterară a lecturii (pentru „plăcerea” suscitată de scrierea operei, cf. *supra*):

„Corneille îmi plăcea mai puțin. Scriitori care-mi plăceau la nebunie, pe atunci erau Cervantes, Don Quijote, și Ariosto, citați în traducere. [...] Citeam cu voluptate Povestirile lui La Fontaine și Félicie. Dar acestea nu erau plăceri literare. Sînt cărți dintr-acelea pe care le citești numai pentru că ți-au căzut în mînă” (H.B., 270).

„Plăcerea” pe care Stendhal o resimte scriind apare ca perpetuu amenințată de „plăcerea” pe care el o resimte citind, amenințare ambiguă, în măsura în care este și o șansă, o cale către actul auctorial. Uneori balanța înclină atît de puternic în favoarea condiției de cititor, încît s-ar părea că Stendhal este condamnat la a nu-și realiza niciodată condiția auctorială, la a trăi experiența „mîinii care scrie” (Blanchot) doar în plan fantasmatic, mîna lui reală, de carne și de sînge rămînînd pentru totdeauna inertă, paralizată în fața foii albe de hîrtie. El se va smulge acestei fascinații și acestei imobilități forțînd gestul în latura lui fizică, impunîndu-și să scrie *oricum* și *orice*, un anumit număr de ore pe zi, ca pe un exercițiu scriptural nonspecific artistic, dar care își creează, prin materialitatea lui strategic cultivată, posibilitatea unei ieșiri, a unui salt în spațiul scriptural propriu-zis artistic.

Un nou paradox, cel al oricărei opere de artă, este intuit de Stendhal: nu trebuie pus un semn de egalitate între „moralitatea” și „sinceritatea” biografică, personală a omului care face opera, și „moralitatea” și „sinceritatea” operei înseși, aceasta fiind produsul unui „eu impersonal”, al unei „voci prin care vorbește universul întreg” (Mallarmé). Explicarea aceasta este necesară, și Stendhal însuși simte nevoia să o facă (devansînd și din acest punct de vedere pe marii artiști-teoreticieni moderni) tocmai pentru a evita o posibilă confuzie între planul estetic și cel etic. Relația celor două planuri, obsedantă pentru Stendhal (am văzut că el vorbește întruna despre estetic în termeni de „ipocrizie” și „sinceritate”, „adevăr” și „neadevăr”), menține ambii termeni în prezență, nedizolvîndu-l pe unul în celălalt (esteticul în etic), așa cum am putea crede citîndu-l superficial: „Sim-

team foarte confuz, dar foarte ascuțit și cu o ardoare pe care n-o mai am, că orice scop moral, altfel spus, orice interes al artistului ucide opera de artă" (subl. ns.) (H.B., 172).

Shakespeare își va păstra caracterul de paradigmă (în opoziția Racine/Shakespeare), stabilizată deja prin mijlocirea unor lecturi din copilărie, pînă în anii maturității, cînd o vom regăsi, emblematic formulată într-un titlu de operă: *Racine și Shakespeare*. Suportul ei rămîne același raport: „ipocrizie”/„sinceritate” înțeles în specificitatea lui artistică. În cazul lui Racine, planul biografic, personal interferează puternic cu planul impersonal al operei („*Bunicul îmi povestise anecdota aceea*” etc.), pînă la anihilarea acestuia. Mai intervin, în lectura lui Racine, și resentimentele personale ale copilului Stendhal față de ai săi („*laudele lor erau suficiente ca să-mi inspire o scîrbă de moarte pentru cele mai frumoase lucruri*”). „Impersonalitatea” suverană a operei shakespeariene (echivalentă cu „sinceritatea” ei) este așadar salvată și de un context extraliterar favorabil: biografia lui Shakespeare, prin marile ei incertitudini, favorizează receptarea operei ca impersonală („sinceră”); opoziția Racine/Shakespeare, funcționînd încă din secolul al XVIII-lea ca loc comun al istoriei literare franceze, se oferă ca primă bază opoziției din sistemul stendhalian, în care semnul pozitiv și cel negativ sînt inversate :

„Cînd în 1824 [...] am scris *Racine et Shakespeare*, am fost acuzat că joc teatru și reneg primele mele senzații din copilărie, dar acum e limpede cît era de adevărat, lucru pe care m-am ferit să-l spun (ca fiind de necrezut), că prima mea iubire fusese pentru Shakespeare, și mai ales pentru Hamlet și Romeo și Julieta (H.B., 271).

Planul biografic joacă însă și un rol de semn pozitiv, modul cum se vorbea în familia lui Stendhal (în fraze „simple”, „alese”, dar „nepretențioase”, alcătuite din cuvintele cele mai proprii și mai „precise”) fiind prima școală a viitorului romancier: limbaj „ales” înseamnă, în tradiție franceză, limbaj „neutru” :

„Am cunoscut destule familii cu un fel de a vorbi tot atît de îngrijit, dar nici una cu o vorbire mai aleasă decît a familiei mele. Asta nu însemna, firește, că nu se comiteau cele opt sau zece greșeli tipic dofineze.

Dar cum foloseam un cuvînt mai puțin precis sau pretențios, urma o glumă din partea bunicului...

Ca să eviți privirea batjocoritoare a acestui om de spirit trebuia să folosești fraza cea mai simplă și cuvîntul potrivit (*subl. ns.*), dar fără a întrebuița termeni vulgari.

I-am văzut pe copiii din familiile bogate folosind întotdeauna întorsăturile cele mai pretențioase pentru a-și însuși stilul nobil, iar pe părinți încurajînd străduințele lor pline de emfază. Tinerii parizieni ar spune bucuros telegar în loc de cal, de aici admirația lor pentru domnii de Salvandy, de Chateaubriand etc." (*H.B.*, 288—289).

Alți scriitori citați în aceeași epocă : Corneille, gustat cu moderațiune, totuși mai mult decît Racine ; Cervantes și Ariosto, citați în traducere („care-mi plăceau la nebunie”) ; Rousseau, iubit ceva mai puțin, doar pentru că „avea un dublu defect (*drawback*), acela de a lăuda pr[eoții] și religia și de-a fi lăudat de tata” ; abatele Prévost, Montaigne, Montesquieu, Helvétius, Machiaveli. Referirile la Rousseau sînt cele mai numeroase, aproape tot atît de numeroase cît și cele la Shakespeare. Lecturile de mai tîrziu aduc în prim plan alte nume : Molière, frecvent invocat în relație cu ideea obsesivă a lui Stendhal de a scrie teatru, Voltaire, Goethe, Chateaubriand, Lamartine, toți patru abhorați, Balzac, în sfîrșit, citit cu sentimente amestecate, în care predomină mai curînd un refuz față de — în mod curios pentru noi, cei de astăzi — stilul prețios și încărcat al acestuia. Pentru Stendhal rămîne de neînțeles succesul de public al acestui autor :

„Domnii ăștia nu sînt în stare să înțeleagă pasiunea pretins dezlănțuită din romanul modern, înțeleg și mai puțin încă exaltarea duioasă din romanele care ne înnebuneau pe noi, cînd eram de vîrsta lor. Nimeni nu mai citește Noua Heloisă, romanele doamnei Cottin, cele scrise de Maria-Reghine Roche, traduse de abatele Morellet. Literatura citită de tinerii din 1837 nu prea trece dincolo de Memoriile doamnei Dubarry, ale doamnei Pompadour, ale Contemporanei (*Ida de Saint-Elme*, supranumită și *La Contemporaine*, autoarea Memoriilor unei contemporane, 1827 — *n.ns.*), ale lui Fleury etc. etc., unde este vorba de oameni care cîștigă mulți bani și-a căror viață este înfrumusețată din cînd în cînd de niște serate libertine foarte nostime. Ei cred în existența unei doamne Créqui. Pielea de sagri, a domnului Balzac, a făcut

furori. Li se pare rece tot ce este scris în stil simplu, iar neologismul reprezintă pentru ei o culme a inteligenței" (subl. ns.) (M.T., I, 73—74).

Astfel de texte nu sînt importante numai pentru jocul de distanțări și de apropieri în raport cu unele și aceleași opere în funcție de epocă și generațiile de cititori, ci și pentru că insistă asupra unei precizări, cea mai concludentă probabil printre cele pe care le deținem pînă aici, cu privire la „idealul de frumos” al lui Stendhal, la scriitura nouă către care tinde: „stilul” trebuie să fie „simplu”, epitet ce vine să consolideze ceea ce am spus pe baza seriei de epitete prin care Stendhal desemna noua sa formă, și anume că aceasta nu trebuie să fie marcată ca „literară”.

Relația cu scriitura balzaciană, și mai ales cu cea a lui Chateaubriand (*„Așa se face că, după atîția ani, vorbăria nesfîrșită și pretențioasă a domnilor Chateaubriand și Salvandy m-a determinat să scriu Le Rouge et le Noir într-un stil prea colțuros”*, H.B., 232) este de tip polemic, generatoare pentru noua scriitură inventată de Stendhal fiind aici condiția de tensiune, de beligeranță a „citirii” autorilor pomeniți. Într-o fază mult anterioară, lectura este, de asemenea, generatoare de text, dar altminteri, în registru de nonbeligeranță, ducînd la imitație și pastişă. Nesemnificativă din punctul de vedere imediat al constituirii noii forme stendhaliene, ea este semnificativă dintr-un punct de vedere mai îndepărtat, cel al forței motrice care poate fi, în anumite condiții, orice lectură pentru nașterea scriitorului și a operei. Scriitorul (artistul) este la început un imitator. El imită gestul de a scrie pe care i-l revelează lectura. În această fază el nu inventează, ci învață, descoperă ceea ce a fost deja inventat. Lectura este, în acest sens încă, dar care trebuie imediat depășit, o școală pentru cel ce află prin mijlocirea ei că ar vrea, și poate chiar ar putea, să scrie. La o astfel de școală învață mai întîi și copilul Stendhal:

„Împreună cu Crozet, ca să nu ne pierdem vremea cu palavre elogioase despre La Fontaine, Corneille sau Shakespeare, scriam ceea ce numeam noi Caractères (tare-aș vrea să văd azi unul!).”

Erau șase sau opt pagini duble, descriind (sub un nume închipuit) caracterul unei cunoștințe comune în fața unui juriu compus din Helvétius, Tracy și Machiaveli, sau Hel-

vétius, Montesquieu și Shakespeare. Oamenii pe care-i admiram noi pe-atunci" (H.B., 301).

În căutările sale, Stendhal se izbește întruna de o situație ce i se pare insurmontabilă, o situație de eșec, pentru că prin ea pare a se consacra o relație de ruptură între actul lecturii și cel al scrierii operei. Modul în care pune el problema este cu adevărat uimitor prin noutatea punctului de vedere, și totodată extrem de semnificativ pentru importanța pe care o capătă astfel, în mod foarte manifest și conștient de sine, *relația dintre actul scrierii și cel al lecturii, indisolubilă, cu neputință de eludat* :

„Reiau abia la 23 noiembrie 1835. Aceeași idee de a scrie my life : mi-a venit nu demult, în timpul unei călătorii la Ravena ; la drept vorbind, am avut-o deseori din 1832 încoace, dar m-a descurajat întotdeauna îngrozitoarea dificultate a lui Eu și Mine, care-l va face pe autor nesuferit ; nu cred că am talentul s-o ocolesc. La drept vorbind, sînt mai mult decît sigur că n-am nici un fel de talent pentru ca să fiu citit. Din cînd în cînd încerc o mare plăcere scriind, asta-i tot” (subl. ns.) (H.B., 11).

Problema, deci, nu este de a avea „talentul” de a scrie, ci de a avea „talentul” de a fi citit („sînt mai mult decît sigur că n-am nici un fel de talent pentru ca să pot fi citit”). Noua rezolvare formală (cea veche, deși bucurîndu-se încă de succes, fiind deja resimțită ca *uzată*, ca inacceptabilă pentru un viitor cititor) cerută de „îngrozitoarea dificultate a lui Eu și Mine” nu poate fi obținută — din punctul de vedere al lui Stendhal situația este absolut limpede, și el o afirmă cu acea inocentă neîndemînare cu care au fost totdeauna spuse marile intuiții aflate la originea unor sisteme mai apoi cu multă virtuozitate articulate de către alții — decît dacă în ecuație este introdus și cititorul și, implicit, „talentul” de a-i capta și menține interesul.

A scrie e un pariu („*un bilet la loterie*”) că vei fi citit, pariu pe care nimeni și nimic nu-ți garantează că-l vei câștiga, în relația ta cu opera pe care o scrii certitudinea (sau incertitudinea) ta valorînd cel mai puțin („*Dacă există cumva o lume de dincolo, îl voi căuta neapărat pe Montesquieu. Aș fi supărat dacă mi-ar spune : «Sărman prieten, n-ai avut pic de talent»*, dar deloc surprins. Simt adeseori acest lucru, ce ochi se poate yeeda pe sine însuși ? N-au trecut nici trei

ani de cînd am descoperit această întrebare" — subl. ns. ; H. B., 12). Dar nici certitudinea pe care s-ar părea că ți-o dă succesul la contemporanii tăi nu valorează mai mult („Văd limpede că mulți dintre scriitorii care se bucură de mare faimă sînt îngrozitori"). Atunci care ar rămîne criteriul ferm ? Faptul că ai talent ? Dar ce înseamnă a avea talent, cum se măsoară talentul ? (cf. *supra* diferitele întrebări, rămase mereu fără răspuns, pe care și le pune Stendhal în legătură cu „talentul" : „Dar poate fi numit talent faptul că simți defectele altora ?" etc., etc.). Cum, mai ales, poți ști tu, despre tine însuși, că-l ai ? („Ce ochi se poate vedea pe sine însuși ?"). Dacă o singură instanță de lectură — cititorul contemporan ție — nu reprezintă un criteriu (și, pentru Stendhal, el *nu* este un criteriu), atunci singura certitudine este o *imposibilă* certitudine : aceea pe care ai putea-o avea numai dacă ai vieții sute și mii de ani, dacă ai fi deci nemuritor, pentru a înregistra reacțiile unor serii multiple de cititori. Chiar această imposibilă certitudine ar fi trăită ca fiind mereu amenințată, atîta vreme cît seria lecturilor rămîne deschisă, ascunzînd în ea și virtualitatea ca relația cea bună cu cititorul să devină o relație rea.

Unei lecturi al cărei singur criteriu este cel al mereu schimbătorului „punct de vedere", Stendhal îi va opune o scriitură a „punctului de vedere" *pluricentric*, singurul în măsură să-i poată mereu răspunde.

Argumente pentru o teorie a productivității textuale

*„Imaginer et imaginer la plume à la main sont
deux actions distinctes.”*

Jean Ricardou

Afirmația centrală de la care pleacă, pe care o menține pe tot parcursul său și la care încearcă să ajungă întregul nostru demers, posedînd-o, în cele din urmă, la capătul traseului său, nu numai sub forma empirică inițială (ceea ce nu vrea să spună că această formă empirică nu este, în felul ei, o formă „tare”), ci sub o formă „rațională”, ca rezultat al unei „demonstrații” de tip oarecum silogistic, prin care, părăsind ordinea intuiției și a evidenței (declanșate de contactul prim cu textul stendhalian), ne situăm în ordinea conceptualului, — este cea care vede în activitatea creatoare a lui Stendhal și în rezultatul ei, o *muncă* specifică (determinată ca artistică, în speță, ca literară) și produsul ei.

Două pot fi atitudinile fundamentale în fața acestei afirmații.

Una, care vede în ea doar o tautologie (deși prezența unor determinări ce vizează punerea în evidență a unei specificități o sustrage, dincolo de acel punct pînă la care conceptul de „muncă” este propus ca nediferențiat, ca nedeterminat, unui regim tautologic). Această atitudine este în momentul de față — cel puțin la nivelul cititorului mediu, care pentru noi este și cel mai reprezentativ pentru instanța „cititor” văzută sub specia socialului — cea mai rară, atît de rară încît o putem desemna ca nesemnificativă în planul realului, ea fiind mai curînd o deducție teoretică și, ca atare, funcționînd semnificativ (doar) în planul virtualului.

Sîntem puși, nu în mod atît de curios pe cît s-ar părea la primă vedere — căci multiple explicații pot fi date acestei atitudini, care o justifică pe deplin, explicații ce țin de

contexte socio-culturale specific cristalizate în Europa secolului al XIX-lea — în fața unei reacții paradoxale : chiar dacă asumă sintagma curentă „munca scriitorului”, cititorul nu o face decît la un nivel superficial terminologic, pentru el diferența dintre o muncă determinată X și munca determinată ca scriitoricească (scripturală) fiind de fapt asumată ca diferență între o muncă și altceva, un altceva care, prin determinările sale proprii, nu mai este de fapt o muncă. A menține înscris ceea ce face scriitorul în cîmpul semantic controlat de termenul „muncă”, dar a înțelege această muncă în diferența sa față de orice altă muncă : iată un raționament simplu, dar care, în concretul gândirii fiecăruia dintre noi, pare dificil, dacă nu chiar cu neputință de realizat.

Cealaltă atitudine, care funcționează în raport cu prima ca o puternică pre-judecată, ocultînd-o sistematic, respinge ideea de muncă (nu neapărat și termenul) atunci cînd e vorba de o activitate artistică, diferențiînd-o pe aceasta de orice altă muncă într-un mod prin care am putea spune că un salt este făcut din domeniul umanului (determinarea cea mai generală a muncii fiind tocmai aceea că ea este de ordinul umanului) în cel al supra-umanului, domeniu acționat de determinări controlate de termeni ca : sacralitate, supranatural, talent, inspirație, geniu.

Ultimii doi termeni, impuși și teoretizați de esteticile de tip romantic, sînt cei ce focalizează fascicoul de multiple și vagi conotații ale primilor doi, propunîndu-se, în sistemul schițat aici, ca opuși termenului „muncă”. „Talent”, deși relativ neutru, li se adaugă. Această deducție a noastră, care se bazează pe argumente venite din variate zone — alte opere literare sau metaliterare decît cele ale lui Stendhal —, este verificată și confirmată prin numeroase texte stendhalienne în care termenii arătați sînt sistematic opuși, *in praesentia*. În funcție de această observație, putem duce constatarea și mai departe, afirmînd că la Stendhal ei sînt sistematic opuși și *in absentia*. Opoziția aceasta fiind și una prin excelență definitorie pentru o știință poietică, putem spune că opera lui Stendhal este unul din locurile privilegiate ale unei lecturi poietice.

Un text cu valoare emblematică ar putea fi următorul :

„Credeam că am geniu — de unde dracu scosesem ideea asta ? Geniu pentru profesiunea lui Molière și-a lui Rousseau.

Disprețuiam sincer și total talentul lui Voltaire, îl găseam pueril, și îi stimam sincer pe Pierre Corneille, Ariosto, Shakespeare, Cervantes și numai verbal pe Molière. Era însă mai greu să-i pun de acord între ei.

Ideea mea actuală despre frumosul literar este în fond tot aceea din 1796, dar din șase în șase luni ea se perfecționează, sau, dacă vreți, se modifică puțin.

Aceasta este unica muncă din întreaga mea viață. Restul n-a fost decît un mijloc de a-mi cîștiga existența, la care se adaugă și un strop de vanitate: să mi-o cîștig tot atît de bine ca oricare altul; fac excepție pentru Intendența de la Brunswick, după plecarea lui Martial. Exista o atracție a noului, precum și muștrarea pe care i-o făcuse domnul Daru intendentului din Magdeburg, domnul Chaalons, așa mi se pare.

Idealul meu de frumos literar e legat mai degrabă de bucuria de a mă înfrupta cu operele celorlalți și de a le prețui, de-a rumega meritele lor, decît de a scrie eu însumi.

Prin 1794 așteptam prostește momentul geniului. Ceva asemănător cu vocea lui Moise din mărăcinișul înflăcărat. Neghiobia asta m-a făcut să pierd o groază de timp, dar poate că m-a și împiedicat să mă mulțumesc cu semiplatitudinea, ca atîția scriitori merituosi (de exemplu domnul Loeve-Weimar).

Cînd mă apuc să scriu, nu mă mai gîndesc la idealul meu de frumos literar, sînt asediat de ideile pe care simt nevoia să le notez. Presupun că domnul Villemain e asediat de forma frazelor; și ceea ce numim poet, un Delille, un Racine, de forma versurilor.

Corneille era frămîntat de forma replicilor:

Hé bien! Prends-en ta part et me laisse la mienne...

Prin urmare, cum ideea mea de perfecțiune s-a schimbat din șase în șase luni, mi-e imposibil să notez cum arăta prin [17]95 sau [17]96, cînd am scris o dramă al cărei nume l-am uitat. Personajul principal se numea probabil Picklar și era probabil luat din Florian.

Singurul lucru pe care îl văd clar este că, începînd de la 46 de ani, idealul meu este să trăiesc la Paris, undeva la etajul patru, scriind o dramă sau o carte" (H. B., 310—312).

În inima acestui text strălucește o ambiguitate fertilă ce va rămîne centrul generator al întregii opere stendhaliene:

ambiguitatea termenului „*muncă*” (subliniat în chiar textul lui Stendhal, ca și cel de „*geniu*”, căruia îi este opus: „*așteptam prosteste momentul geniului*”), aplicat indistinct, cu oscilații ce par a nu-i conferi specificitate, atât acțiunii scriitorului cât și acțiunii cititorului. „*Unica muncă din întreaga mea viață*” este „*ideea de frumos literar*”, care se „*modifică*”, se „*perfecționează*” din „*șase în șase luni*”, dar această „*idee*”, acest „*ideal*” de frumos literar sînt legate „*mai degrabă de bucuria de a mă înfrupta cu operele celorlalți și de a le prețui, de-a rumega meritele lor, decît de a scrie eu însumi*”. „*Unica muncă*” din viața lui Stendhal, „*ideea sa actuală de frumos literar*”, muncă dat fiind că modificările pe care această idee le presupune rezultă dintr-un travaliu perpetuu al subiectului reflecției, este, după propria-i constatare — ce devine concludentă cînd o punem în relație cu alte texte ce spun același lucru —, o muncă „*mai degrabă*” de cititor. Dovadă că: atunci „*cînd mă apuc să scriu nu mă mai gîndesc la idealul meu de frumos literar*”. Aici apare limpede, ni se pare, dublul statut al textului stendhalian, pendulînd între „*oralitate*” și „*scripturalitate*”, adică între condiția textului ce „*reprezintă*”, „*exprimă*” un adevăr preexistent (aici: „*idealul meu de frumos literar*”), și textul „*productiv*” de „*adevăruri*”, ce este, așadar, o formă de activitate *cognitivă*. Dar și, totodată, o diferențiere a celor două tipuri de activități — scrierea, citirea operei — întemeiată pe chiar punctele lor de coincidență. Acestea sînt marcate prin acel „*mai degrabă*” ce leagă „*perfecționarea*” „*idealului de frumos*” ca „*muncă*”, atât de actul lecturii cât și de cel al scrierii. Spuneam și în altă parte că Stendhal intuiește cu o acuitate cu totul neobișnuită atât diferența dintre cele două acte — mergînd atât de departe în această direcție încît, fascinat de actul lecturii, întru totul prizonier lui, este primejduit în chiar actul lui scriitoricesc, amenințat să nu mai *survină* niciodată —, cât și tot ceea ce *pare* a le identifica (dimensiunea lor activă și productivă de sensuri) sau, mai bine zis, tot ceea ce le pune în relație de *izomorfism*. Că diferențierea e menținută în sensul în care o înțelegem și noi (scrierea e o activitate „*tare*” în raport cu activitatea care e lectura) rezultă și dintr-un text ca acesta, *unde a citi înseamnă a lenevi*, lene ce amenință (revenim asupra

acestei idei, presupusă de context) să devină însăși lenea de a săvârși opera :

Lenea mea nemărginită birui ; odată ajuns la Paris, treceau cîte șase luni fără să-mi vizitez familia (domnii Daru, doamna Le Brun, domnul și doamna de Baure), îmi spuneam mereu mîine ; petrecui așa doi ani, la al cincilea etaj al unei case din strada Angivilliers, cu o admirabilă vedere spre colonada Luvrului, citindu-l pe La Bruyère, pe Montaigne și pe Pean-Jacques Rousseau, a cărui emfază începî curînd să mă agaseze. Acolo s-a format caracterul meu. Mai citeam și tragediile lui Alfieri, căznindu-mă să-mi placă, îi vedeam pe Cabanis, pe Tracy și pe J.-B. Say ; pe Cabanis îl citeam deseori, stilul său dezlinat mă întrista. Trăiam solitar și nebun ca un spaniol, la mii de leghe de viața reală. Bunul părinte Jeki, un irlandez, îmi dădea lecții de engleză, dar nu avansam deloc ; eram nebun după Hamlet" (subl. ns.) (H. B., 16).

Ambiguitățile se multiplică pe măsură ce înaintăm în aceste însemnări, căci aici „lenea” este totuși o „muncă”, e o „lene” benefică și, dacă ne este îngăduit acest paradox cerut de litera și de spiritul textului stendhalian, este o lene activă, prin care se formează, după cum știm deja, un „ideal de frumos literar” dar și „un caracter” („Acolo s-a format caracterul meu”). Este cealaltă față a muncii scriitoricești, cea a scriitorului implicat totdeauna în activitatea de instaurare a operei prin munca/lenea sa de cititor, al propriei sale cărți-text pe cale de a se scrie în relație cu toate celelate cărți-text, în relație cu Cartea-Text a Lumii și a Istoriei. Este cealaltă față a muncii scriitorului, așa cum tăcerea este cealaltă față a spunerii lui.

Aceste texte, în care apar termenii „muncă”, „lene”, „geniu”, sînt un adevărat repertoriu de „teme” caracteristice poieticii/poeticii stendhaliene : cea a variabilității raportului dintre operă și cititor, cea a conștiinței avute de către scriitor (în calitate de cititor al altor opere și al propriei sale opere) cu privire la această variabilitate, cea a operei ca proiect și a operei ca act în curs de a se săvârși, cea a relației dintre sensibilitate, afectivitate, imaginație, pe de o parte, intelect, rațiune, pe de altă parte, cea a memoriei și a cu-

noașterii afective. O seamă de teme subiacente acestora pot fi, de asemenea, identificate.

Această rețea de „teme” (termenul trebuie înțeles într-un sens altul decât cel curent, adică trimitând nu la un „univers al operei”, la referentul operei, ci la un mod de producere al acesteia și la operă ca produs alcătuit într-un anumit fel — cu adevărat, deci, la planul poietic/poetic în care înscriem încercarea noastră) poate fi în mod pertinent organizată și controlată (interpretată) în funcție de două cupluri conceptuale: oralitate/scripturalitate¹, reprezentare/producere, aflate ele însele într-o relație riguros condiționată ce poate fi transcrisă astfel: oralitate (mimesis, reprezentare, reproducere, exprimare) / scripturalitate (producere, antireprezentare, antimimesis). În primul caz prevalează funcția referențială, în cel de-al doilea, funcția autoreferențială; în primul caz scriitura este prevalent „transparentă”, ea fiind pe dată traversată către un referent, în cel de-al doilea, scriitura este prevalent „opacă”, rezistentă la tentativa de traversare, desemnându-se cu insistență pe sine, în alcătuirea ei. Conceptul de oralitate se definește prin preponderența dimensiunii *instrumentale* a limbajului, cel de scripturalitate prin preponderența calității de *material* a limbajului.

Spunem „preponderența”, pentru că în nici o operă artistică, nici chiar în cele ce activează dincolo de o anumită limită una din cele două dimensiuni, radicalizînd-o chiar, în mod polemic, nu putem vorbi de o exclusivitate a uneia dintre acestea. Asemenea exclusivitate ar fi imposibilă prin chiar

1. Pentru precizarea sensurilor acestor termeni, cf. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, ed. cit. O interesantă interpretare psihanalitică, în care se încearcă explicarea aceleiași relații, pe temeiul unor informații biografice aparținînd cu precădere copilăriei lui Stendhal, este cea a lui Robert André, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977. Robert André utilizează, printre alte date, spre a descoperi mecanismul fascinației pe care o exercită oralitatea asupra lui Stendhal, pe cele privitoare la felul cum se vorbea în familia lui Stendhal (cf. *supra*), precum și această curioasă mărturisire: „...lucrările lui Court de Gébelin, din care tata, nu știu prin ce minune, avea o frumoasă ediție în-4° (poate că în-12° nici nu exista), cu o frumoasă gravură reprezentînd organele vorbirii la om” (H. B., 118).

natura limbajului însuși ca mijloc folosit în comunicarea cotidiană, dar și prin chiar natura operei de artă, care produce, și totodată reprezintă, exprimă sensuri; care reprezintă, exprimă, dar și produce sensuri.

Textul citat de noi mai sus (H.B., 310—312) marchează un moment de puternică fluctuație între cei doi poli: „muncă” și „geniu”. Alte texte din aceeași categorie (avînd, adică, statut de metatexte în raport cu textul operei propriu-zise: cu textul romanelor, nuvelilor) și, în primul rînd, textul operei artistice în poietica/poetica sa imanentă, stabilizează relația, statuînd-o ca relație de opoziție, tensională. Explicarea acestui echilibru, venit mai tîrziu o dată cu *practica* prin care sînt constituite marile opere, se face tot în termeni de muncă (specifică: actul scriptural însuși, surprins, la limită, în pura lui gestualitate, ca act *fizic*) și de „geniu”, opoziția fiind de data aceasta limpede fixată. „Geniul” ține de o *parole soufflée*, de registrul oralității și al reprezentativității unui „dincolo” preexistent practicii efective prin care este instituită opera, de registrul unei pre-cunoașteri exprimate, reprezentate prin operă, „munca”, aici *actul* scriptural în complexitatea lui ireductibilă la simplul gest fizic, dar *sesizabil*, manifest prin acest gest, ține de registrul scripturalității *producătoare* de cunoaștere. „Saltul” în *spațiul literar*, în spațiul operei, trebuie *provocat* prin gestul fizic al mîinii care trasează litere pe hîrtie (al „mîinii care scrie” — cf. Blanchot), gest ce coincide (fie și numai) în dimensiunea lui materială, cu *celălalt* gest, cel al scriitorului: coincidență ce poate însemna o șansă, dacă gestul este cu încăpăținare reiterat, de trecere în cealaltă ordine, cea a scriiturii:

„Ca să mă apuc de scris, așteptam întotdeauna momentul geniului.

Nu m-am lecut de mania asta decît mult mai tîrziu. Dacă m-aș fi dezbărat de ea mai curînd, aș fi reușit să-mi termin comedia Letellier et Saint-Bernard, pe care am luat-o cu mine la Moscova și, mai mult încă, am adus-o de acolo (și se află printre hîrțile mele la Paris). Această prostie a avut un efect dăunător asupra cantității lucrărilor mele. Și în 1806 încă mai așteptam inspirația ca să mă apuc de scris.

În tot cursul vieții mele n-am discutat niciodată despre ceea ce mă pasiona, cea mai mică obiecție mi-ar fi străpuns

inima. Din același motiv n-am discutat niciodată despre literatură...

Dacă prin 1795 aş fi vorbit despre proiectul meu de-a scrie, poate că s-ar fi găsit vreun om de bun-simţ care să-mi fi spus: «Geniu, negeniu, scrie în fiecare zi timp de două ore». Acest sfat m-ar fi făcut să folosesc zece ani de viaţă irosiţi prosteşte în aşteptarea geniului (sublinierile ns.) (H.B., 199—200).

„La 10 ani am comis în mare taină o comedie în proză, sau, mai exact, un prim act. Lucram puţin, pentru că aşteptam momentul geniului (subl. ns.), adică acea stare de exaltare ce mă apuca pe atunci de vreo două ori pe lună. Treaba asta era un mare secret, scrierile mele inspirându-mi întotdeauna aceeaşi pudoare ca şi iubirile mele. Nimic nu mi-ar fi fost mai penibil decât să aud vorbindu-se de ele. Acest sentiment l-am încercat foarte acut şi în 1830, când doamna Victor de Tracy mi-a vorbit despre *Le Rouge et le Noir* (roman în două volume)” (H.B., 118).

Pentru Stendhal, exprimarea „firească”, cea către care trebuie el să tindă ca romancier, înseamnă oroare de clişeu, de aşă-zis „poetic”, de ornamentul supraadăugat, de pagina scrisă concepută ca o aglomerare de figuri de stil „frumoase” în sine. Ea înseamnă exprimare în termeni „exacţi”, *transparenti*. Frumuseţea este tocmai această transparenţă a unui stil care nu vrea să existe decât prin „idee” (mai bine zis: care are iluzia, pe care o comunică şi cititorului, că nu există decât prin idee), ca vehicul fidel al ideii, refuzînd să strălucească în şi pentru sine.

Acest stil inventat de Stendhal, „clasic” încă în interpretare tradiţională, este, în lectură modernă, o „scriitură de gradul zero” cu funcţie intens productivă. Paradoxul (de care Stendhal nu este decât în parte conştient, dar care va fi mult teoretizat de critica modernă în legătură cu acest tip de scriitură doar în aparenţă „transparentă”, prioritară fiind tocmai „opacitatea” ei, adică „transparenţa” ei desemnîndu-se insistent ca „transparenţă” şi care-i conferă astfel calitatea de a fi „deschisă” şi „productivă” de multiple sensuri), ne apare cînd confruntăm texte (scrise în aceeaşi perioadă, deci ţinînd de aceeaşi experienţă) care afirmă servitutea scriiturii faţă de idee, cu altele, în care ideea (cunoaşterea) se produce în şi prin scriitură. Este, de fapt, paradoxul oricărei expe-

riențe a creației totale, în care ideea este formă și forma este idee, generându-se reciproc și simultan. Uimirea mereu repetată pe care o încearcă Stendhal în fața acestei descoperiri, care este totodată și descoperire a propriului sine și a lumii, este cea a unui spirit care are de luptat cu prejudecata atât de înrădăcinată a separării „forme” de „conținut” ce stă la temelile clasicismului francez: *„Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement/Et les mots pour le dire viennent aisément”* (Boileau, *Arta poetică*).

Transcrierea imediată a „ideilor” (sau iluzia ei), spontaneitatea aceasta nesupusă nici unui control (*„Să nu arăți nimănui scrisorile, nici pe ale tale și nici pe ale mele. Atunci când scriu din inimă, nu-mi place să mă controlez”* — S.P., 17), în afară de cel al adecvării la idee, este pentru Stendhal unica regulă. Nimic nu trebuie să întrerupă fluxul, odată pornit, al scriiturii, nici chiar preocuparea, care ar putea funcționa ca o frână, pentru ortografie și punctuație:

„O scrisoare pe săptămână cu tot ce-ți va trece prin cap; nici un fel de pregătire, greșeli de ortografie; eu însumi fac o sumedenie și-mi plac; văd că nu ai făcut nici o ciornă, și nu există ceva mai timpit decât scrisorile cu ciornă” (S.P., 80).

„Îți închipui că trebuie să-ți pregătești scrisoarea și să faci întâi o ciornă; asta-i cea mai timpită manie cu putință” (S.P., 19).

Cuvintele nu trebuie „căutate prea mult”:

„Scrie-ți scrisorile pe fragmente, și mai ales nu-ți căuta prea mult cuvintele” (S.P., 65).

Aceste sfaturi nu se aplică numai genului epistolar, ci au o valoare generală:

„Singura ta grijă este doar aceea de-a pune cuvântul care exprimă cel mai exact cu putință ideile tale, și într-asta constă toată arta scrisului” (S.P., 98).

„Inspirația”, „geniul” presupun starea de „așteptare” (*„Acolo, pe masa T, scrisesem primul meu act, sau chiar toate cele cinci, din drama pe care o numeam comedie, așteptând momentul inspirației, ca și cum ar fi trebuit să-mi apară un înger”* — H.B.; cf. și textele citate supra, unde, invariabil, apare verbul „a aștepta” în relație cu ideea de „geniu” sau de „inspirație”). Noua scriitură stendhaliană, dimpotrivă, contestă starea de „așteptare”, mizând pe „rapidi-

tate", pe marea cantitate de pagini „scrise repede", atît de „repede" încît scrisul devine ilizibil :

„În mai puțin de-o oră am scris aceste douăsprezece pagini, și încă oprindu-mă din cînd în cînd ca să încerc să nu scriu lucruri insuficient de clare, pe care aș fi silit să le șterg.

Cum aș fi putut scrie fizic bine, domnule Colomb ? Prietenul meu Colomb, care mă copleșește cu acest reproș în scrisoarea lui de ieri și-n cele precedente" (H.B., 218).

Pe margine : „31 decembrie 1835. Omar. Început această carte din care iată cea de a trei sute douăzeci și cincea pagină, și-o sută în plus : în total, patru sute la... 1835. Rapiditate (subl. ns.) : la 3 decembrie 1835 eram la pagina 93, la 31 dec[embrie], la 325 : 232 în 28 de zile, în care am fost și la Civita Vecchia. Nici o activitate în zilele de călătorie și în z[iua] sosirii aici, o zi sau două fără să scriu. Așadar, în 23 de zile, 232, sau zece pagini pe zi, de obicei optsprezece sau douăzeci de pagini pe zi, iar în zilele de corespondență, patru sau cinci sau nici una. Cum aș putea fizic scrie bine ? Dealtfel, scrisul meu urît mă apără de indiscreți, 1 ianuarie 1836" (H.B., 230).

„Describe-mi moravurile din pensionul domnișoarei Las-sai[gne]. Am nevoie de exemple, multe, multe fapte ; scrie-mi repede, ca mine (subl. ns.), fără întorsături de stil. Primul merit chiar și pentru cel care vrea să fie neapărat elocvent (în acest secol) este simplitatea" (scriitura „simplă" este așadar tocmai această scriitură „rapidă", „care nu-și caută cuvintele" — n. ns.) (S.P., 121).

„Scrie repede (subl. ns.) observațiile făcute cu prilejul călătoriei tale la Échelles. E tot ce poate fi mai folositor ; eu am început să fac acest lucru" (S.P., 101).

„Dacă spun mereu eu, nu o fac nicidecum din egotism, ci pentru că nu există alt mijloc de a povesti repede (subl. ns.). Eu sînt negustor ; tot bătînd provincia pentru afacerile mele (negotul cu articole de fierărie), m-am gîndit să scriu un jurnal" (M. T., I, 35).

„Sosind la Autun, mi-am pierdut toate cheile de la cuferele trăsurii, și scriu în timp ce Joseph împreună cu un lăcătuș încearcă niște chei false" (M. T., I, 75).

Importantă este deci disciplina de a „scrie repede” și zilnic un mare număr de pagini, de a te menține în această dispoziție și disponibilitate, indiferent de circumstanțe. Neglijențele stilistice sînt detalii lipsite de importanță, importantă este funcționalitatea ansamblului, care vizează cunoașterea adevărului. (Pe margine: „Idee: poate că necorectînd acest prim jet, voi reuși să nu mint din vanitate. Omar, 3 decembrie 1835” (H.B., 79).

Spontaneitatea („rapiditatea”) aceasta e o stare provocată și dirijată, în sensul că presupune rigoarea unui program cotidian și exercitarea ei neînteruptă. Ea garantează adevărul spunerii și, implicit, valoarea estetică a operei. Este o metodă prin care se poate ajunge la un „stil firesc”, „simplu”, „sincer”, proiectată fiind spre cunoașterea „adevărului”, căruia îi este opusă „falsitatea” generată de „stilul căutat” (acest epitet trebuie citit și ca antonim al lui „spontan”). În această perspectivă situîndu-ne, înțelegem mai bine de ce pentru Stendhal ideea de „geniu” și cea de „inspirație” sînt inoperante. Chiar cînd pare că, le acceptă — nuanța însă este de autoironie —, el le condiționează prin „îndrăzneala de a scrie”, ceea ce ne readuce la ideea de „rapiditate”, renunțarea la ciornă etc. din alte contexte:

„Nu sînt nici patru ani de cînd îmi spun că în 1799 era cît pe ce să fiu poet. Îmi lipsea doar îndrăzneala să scriu, doar hornul prin care geniul să poată răbufni.

După poet, iată și geniul, o nimica toată, nu-i așa?” (H.B., 377).

Opera este „un bilet la loterie”, o șansă acordată aceluia care va scrie „repede”, adică „simplu”, „firesc”, „exprimîndu-și cel mai exact cu putință ideile”, supunîndu-se doar instanței auctoriale care pare că i le dictează, un anumit număr de pagini zilnic. În această logică a poieticii/poeticii stendhaliene, a găsi „adevărul” înseamnă a găsi și forma „frumoasă”. Pusă în acești termeni, chestiunea formei pare a deveni, e drept, una subsidiară. De fapt, relația poate fi răsturnată, și ea trebuie răsturnată, în lumina unei teorii a productivității textuale: de fapt Stendhal este în căutarea unei forme care să-l ducă spre adevăr. „Neglijența” sa, dezinteresul său pentru „forma perfectă” sînt de fapt refuzul unei forme vechi și afirmarea uneia noi. Această atitu-

dine este bifuncțională : reacție la clasicismul francez al secolelor XVII și XVIII, de pe o poziție originală romantică (cf. doamna de Staël și teoria ei despre stilul „firesc”, opus celui „afectat”, despre superioritatea exprimării „spontane”, ingenuă, naivă), ea este totodată și reacție la emfaza romantică. Stendhal vrea să fie „spontan”, „firesc”, folosind limba cea de toate zilele (nu numai termenii, dar și *structurile ei* : „dictarea” sub care parcă ar scrie nu este cea a suprarealiștilor), pentru el limba pe care a învățat-o în copilărie, limba utilizată într-o familie de burghezi foarte instruiți, și instruiți în spirit clasic, avînd prejudecata și cultul termenului propriu, al sintaxei recomandate de gramaticile oficiale. Spontanitatea exprimării nu înseamnă așadar pentru Stendhal o atitudine nonconformistă față de regulile exprimării „corecte”, ce respectă „bunul uzaj” (scris și vorbit, distanța între aceste două registre fiind, în mediul său, practic abolită) al limbii franceze din jurul anului 1800, și cu atît mai puțin violentarea, transgresarea programatică a acestor reguli. Sintactic și lexical (prin „neutralitatea” termenului), stilul lui rămîne, sau mai curînd *pare* a rămîne unul „clasic”. Reacția anti-romantică a celui care fusese unul dintre primii partizani ai romantismului (și care continuă să rămîna romantic într-o anumită dimensiune a sa), este reacția la un ton, la un stil al hiperbolei care-i face oroare. Estetica sa va fi una a litotei, a elipsei, a spațiului alb. *Concizia* aceasta *pare* a descinde direct din Voltaire (autor criticat de Stendhal) — gîndirea lui Stendhal, ce-și află importante surse în ideologia Secolului Luminilor, *părînd* a-și găsi astfel expresia într-un stil al acestei ideologii —, dar funcțiile sale sînt altele. (Căci discuția noastră nu se mai poartă doar la nivel de stil, ci la nivel de scriitură.)

Stendhal nu face parte dintre scriitorii preocupați de ceea ce tradiția literară franceză numește „perfectiunea formei”. Comparată sub acest raport cu cea a lui Flaubert, atitudinea lui se situează la polul opus. Începînd cu însuși actul propriu-zis de a scrie. A scrie nu este pentru Stendhal „un chin” (cf. Flaubert : „*les affres du style*”), damnarea la o veșnică insatisfacție, idealul absolut al operei „perfecte” neputînd fi niciodată atins, ci o stare de „plăcere”, un mod *firesc* de existență (care trebuie menținut prin practicarea, prin exer-

citarea lui cotidiană). Scrisul este experiență pe cont propriu, cu funcție imediat eficientă în plan catharctic, și totodată modalitate de a te poseda și a poseda realitatea (adevărul), cunoaștere prin autocunoaștere. Stendhal „scrie” *Mănăstirea din Parma* în incredibilul răstimp de aproximativ două luni de zile, într-o fericită stare de transă, dictând majoritatea paginilor, care apar în prima formă, fără revizuri. Este un caz-limită, paradox al scrierii ca dictare, al scripturalității ca oralitate, strâns legat de mecanismul „pasiunii” pentru „adevăr” și „plăcerii” stendhaliene.

Scriitură și cunoaștere

„(Fresca s-a desprins în acest loc și n-aș fi decît un romancier plat ca don Rugiero Cae-tani dacă m-aș apuca să umplu golul.)“

Stendhal

Ambiguitatea lui Stendhal — paradox greu de asumat, dar pe care textul, la primă vedere atît de „simplu“, de „limpede“, al acestui autor ni-l impune tot timpul — este însăși garanția „sincerității“, a „adevărului“ în căutarea căruia a pornit opera sa. Ambiguitatea, adică „măștile“ suprapuse ce cad una cîte una, dar fără a ne lăsa vreodată să ajungem la un „chip“, pentru că tocmai ceea ce noi luăm drept mască este chipul acelui moment al cunoașterii, „sinceră“ pentru că nu s-a esențializat, pentru că nu s-a pietrificat, pentru că rămîne mereu o aspirație și o descoperire a unei conștiințe concrete ce păstrează cu realul o relație mereu autentică, mereu proaspătă, mereu surprinzătoare pentru ea însăși.

Ca și pentru Proust (și e revelatoriu să-l re-citim pe autorul ciclului *În căutarea timpului pierdut* în registru stendhalian și viceversa), pentru Stendhal nu este adevăr ceea ce nu este o cucerire a propriei conștiințe, ceea ce îi este oferit acesteia ca un dat inert, deja depozitat undeva și pe care aceasta nu trebuie decît a-l prelua ca atare, fără să se ostenească. El nu ignoră existența acestui adevăr, înțelege chiar să-l folosească, ca pe o „falsitate utilă“ din punct de vedere social (declarație din H.B. ce ne obligă la o asociere cu anumite pagini din romane, mai cu seamă din *Roșu și Negru*):

„Tot ce învățam la [secțiile] domnului Dubois-Fontanelle era în ochii mei un fel de știință exterioară sau falsă“ (H.B., 310).

„Aveam, așadar, o doctrină interioară pe vremea cînd urmam cursul domnului Dubois, nu învățam tot ce-mi spunea el decît ca pe o falsitate utilă. Mai ales cînd îl critica pe Shakespeare, eu roșeam în mine însumi.

Dar învățam cu atât mai bine această doctrină literară cu cât nu mă entuziasma deloc (H.B., 313—314).

Există și un alt fel de adevăr „exterior”, a cărui utilitate este, de asemenea, indiscutabilă, mai ales pentru cine și-a propus să-și scrie memoriile. Dar acest adevăr este pus întruna între paranteze, la propriu și la figurat, de către Stendhal, care-l abandonează întruna, amânându-i întruna cercetarea (ce ar presupune demersuri mai mult sau mai puțin complicate în care ar prevala o activitate fizică):

„(Iată încă un mijloc de-a stabili o dată exactă. Registrul tribunalului criminal, actualmente curtea regală, din piața Saint-André, trebuie să conțină data morții domnilor Revenas și Guillabert.)” (H.B., 174).

Stendhal are oroare de „vag”, el vrea să fie „precis” și „exact”, și acest adevăr „exterior”, intelectual și abstract, pare a-i oferi calea cea mai sigură spre a-și atinge scopul. Iată de ce el încearcă în repetate rînduri să pună în ordine faptele pe care le relatează în funcție de o cronologie strictă. De fiecare dată însă, tentativa eșuează, cronologia faptelor, care presupune înscrierea lor într-un „timp al ceasornicelor”, alcătuit din unități omogene și identice cu ele înseși, dereglându-se pe neașteptate într-un punct al ei prin dilatarea, macroscopierea unui fapt din succesiunea de fapte. Din omogen, timpul devine heterogen: durată interioară. Prima dereglare antrenează dereglarea întregului sistem controlat de cronologie, căci ea declanșează un lanț de asociații care, ascultînd de legile duratei interioare, scapă oricărei lecturi prin grila unui determinism cronologic. În operele „autobiografice” acest mecanism este foarte vizibil, neascuns fiind de nici una din „iluziile” create de ficțiune (în romanul stendhalian el funcționează de asemenea — și în aceasta constă una din marile sale inovații —, ocultat în parte de convenția cristalizată și impusă prin romanul balzacian):

„Așadar, clasificîndu-mi viața ca pe-o colecție de plante, voi constata:

Copilăria și prima educație, din 1786 la 1800 15 ani

Serviciul militar din 1800 la 1803 3 —

A doua educație, amoruri ridicole cu domnișoara

Adèle Clozel și cu mama ei, care a profitat de ocazie pentru a-l cunoaște mai temeinic pe amoretul fiicei sale.

Viața din strada Angivilliers. În sfârșit, frumoasa epocă
de la Marsilia, cu Mélanie, din 1803 la 1805 2 —
Reîntoarcerea la Paris, sfârșitul educației 1 —
Serviciu sub Napoleon, din 1806 la sfârșitul lui 1814 (din
octombrie 1806 pînă la abdicarea din 1814) 7 1/2
Aprilie, adeziunea mea în același număr din Moniteur, care
publică abdicarea lui Napoleon. Călătorii, mari și vio-
lente amoruri, mă consolez scriind cărți, din 1814 la
1830 15 1/2
Al doilea serviciu, consul din 15 septembrie 1830 pînă în
prezentul sfert de ceas 5 ani

Am debutat în societate în salonul doamnei de Valserre,
o habotnică avînd o înfățișare foarte ciudată, fără bărbie,
fiica baronului des Adrets și prietenă cu mama. Era probabil
prin 1794. Aveam un temperament înflăcărat și timiditatea
descrisă de Cabanis. Am fost excesiv de impresionat de bra-
țul frumos al domnișoarei Bonne de Saint-Vallier, mi se pare,
văd chipul și frumoasele brațe, dar numele e nesigur (subl. ns.),
poate că era domnișoara de Lavalette" (H.B., 28—29).

„Adevărul” unui „braț frumos” de femeie ocupă brusc
întregul cîmp al conștiinței, evacuîndu-le pe toate celelalte
(atît de „exact” relatate), căpătînd o importanță evidentă
în raport cu fapte care, în funcție de o logică a „cronolo-
giei” propuse la început, păreau importante, pînă în punctul
unde intervine dereglarea, datorită „descoperirii” unui „ade-
văr” dobîndit nu printr-un efort de memorizare voluntară,
ci prin grația memoriei afective, și care se impune ca adevăr
privilegiat. Afirmatia noastră se sprijină pe un număr foarte
mare de ocurențe, printre care și aceasta, funcționînd întocmai
după modelul arătat :

„M-am prăbușit o dată cu Nap[oleon], în aprilie 1814.
M-am stabilit în Italia, ca să trăiesc ca și în strada Angi-
villiers. În 1821 am părăsit Milanul cu disperare-n suflet
din cauza Métildei și gîndindu-mă foarte serios să-mi zbor
creierii. La început Parisul mă plictisi ; mai tîrziu am început
să scriu, ca să uit ; Métilde muri, deci inutil să mă întorc la
Milano. E prea mult spus că aș fi fost pe deplin fericit, dar,
oricum, destul de fericit, în 1830, cînd scriam Roșu și Negru.

Am fost entuziasmat în timpul zilelor din Iulie, am văzut
gloanțele printre coloanele Teatrului Francez, personal nu ris-
cam nimic ; nu voi uita niciodată soarele acela minunat și

tricolorul văzut pentru prima oară în 29 sau 30, pe la orele 8, după ce dormisem la comandorul Pinto, a cărui nepoată murise de frică. În 25 septembrie am fost numit c[onsul] la Triest de către domnul Molé, pe care nu l-am văzut niciodată. De la Triest am venit în 1831 la Civita Vecchia și Roma, unde mă aflu și acum și unde mă plictisesc, neavînd cu cine schimba o idee. Din cînd în cînd, seara, simt nevoia să stau de vorbă cu oameni de spirit, altfel mă sufoc.

Iată, așadar, marile diviziuni ale povestirii mele: născut în 1783, dragon în 1800, student din 1803 la 1806. În 1806, adjunct al com[isa]rilor de război, intendent la Brunswick. În 1809, culegînd răniții la Essling, sau la Wagram, îndeplinind misiuni de-a lungul malurilor înzăpezite ale Dunării, la Linz și Passau, îndrăgostit de doamna contesă Petit, cerînd să fiu trimis în Spania ca s-o revăd. La 3 august 1810, numit, aproape datorită ei, auditor la Consiliul de Stat. Această viață de înalte favoruri și de risipă mă duce la Moscova, face din mine intendent la Sagan, în Silezia, mă prăbușește în aprilie 1815. Cine ar putea crede! Personal, căderea mi-a făcut plăcere.

După cădere, student, scriitor, nebun de dragoste, publicînd Istoria picturii în Italia în 1817; tatăl meu, devenit ultra-regalist, se ruinează și moare în 1819, cred; revin la Paris în iunie 1821. Sînt disperat din cauza Métildei, care moare, moartă o iubeam mai mult decît necredîncioasă, scriu, mă consolez, sînt fericit. În septembrie 1830 reintru în făgașul administrativ, unde mă aflu și astăzi, regretînd viața de scriitor la al treilea etaj al hotelului «Valois», din strada Richelieu nr. 71" (subl. ns.) (H.B., 18—19).

Începem acum să înțelegem mai bine care este „exactitatea” urmărită de Stendhal și ce înțelege el prin „transcrierea” „simplă”, „firească”, „precisă” a „ideilor” ce-i „vin în minte”. Termenul de „idei”, pe care, dacă-l considerăm în afara oricărui context, trebuie să-l conotăm ca aparținînd unei zone a cunoașterii prin intelect, are, în contextul operei lui Stendhal, și puternice conotații afective. În momentele cînd, datorită automatismului dezinhibitor al gestului scriptural rapid și susținut, cunoașterea afectivă prevalează, Stendhal nu mai „transcrie” „idei” (chiar dacă el continuă să le numească astfel), ci senzații, imagini, sentimente. Voința lui de „exacti-

tate" se aplică acestora, în și printr-o scriitură care se inventează mereu pe sine ca *stendhaliană*.

Nu trebuie însă ca, ispitiți de generozitatea atîtor texte în care prevalează cunoașterea afectivă, să ignorăm că, în dialectica procesului cognitiv, intelectul își are funcția lui (ca și la Proust). Printre „adevărurile” către care merge prin scriitura sa, Stendhal îl vizează întruna și pe cel al raportului intelect/afectivitate așa cum se manifestă el în trăirea sa proprie.

Oscilația este perpetuă între cunoașterea afectivă și cea intelectuală, cînd una, cînd cealaltă fiind puse sub semnul incertitudinii :

„Omul moral se împarte în inimă sau centrul pasiunilor și în cap sau centrul combinațiilor și al judecăților. Cu sinceritate, putem izbuti să ne cunoaștem oarecum inima ; trebuie să fim foarte puțin orgolioși pentru a ne cunoaște capul, și, cum totdeauna sîntem orgolioși, niciodată nu-l cunoaștem destul, iată în ce sens avem dreptate cînd spunem că-i foarte greu să ne cunoaștem pe noi înșine” (S.P., 82).

„Mi se pare că mi-am spus : «Adevărate sau înșelătoare, matematicile mă vor scoate din Grenoble, din acest noroi de care mi-e scîrbă»” (H.B., 357), aici intervenind și ideea de „știință falsă”, dar „utilă” totuși.

Afectivitatea se poate chiar interpune ca un ecran între subiectul cunoscător și adevăr :

„Sînt nevoia să-mi întipăresc în minte aceste maxime întrucît caracterul meu pasionat mă depărtează mereu de ele. Veșnic sînt înclinat să dau crezare oamenilor pe care-i iubesc. Dar zi de zi văd că nu există fericire fără cunoașterea adevărului (subl. ns.). Fii incredințată de acest lucru și acționează ca atare” (S.P., 77).

„Conviețuirea mea cu matematicile mi-a lăsat pasiunea bunelor definiții”, fără de care totul este doar aproximație” (H.B., 384).

Alteori, afectivitatea este hotărît privilegiată :

„Avem atît de puține zile de trăit, și poate mult mai puține pe care să le petrecem împreună ! Să ne bucurăm grabnic de viață, să trăim împreună, să ne trecem zilele în sînul prieteniei. Adevărul este că aci mă instruiesc ; dar ce rece este știința pe lîngă simțire ! Văzînd că omul nu-i destul de puternic pentru a simți mereu, Dumnezeu a hotărît să-i dea

știința pentru a-l odihni de pasiunile din timpul tinereții, și a-i da o ocupație la bătrînețe.

Nefericită și mult vrednică de plîns, inima rece care nu știe decît să știe! la ce bun să știu că soarele se învîrtește în jurul pămîntului, sau pămîntul în jurul soarelui, dacă, învățînd aceste lucruri, pierd zilele ce-mi sînt date pentru a mă bucura de ele? Asta-i nebunia multor oameni, scumpa mea Pauline; dar nu va fi și-a noastră" (S.P., 49).

Cunoașterea intelectuală — matematicile, ca mod limită al acesteia — ar oferi poate criterii mai ferme împotriva „ipocriziei”. O „sinceritate” matematică ar fi (poate) singura cu adevărat eficientă, în afara oricărei suspiciuni :

„Probabil că entuziasmul meu pentru matematici avea ca bază principală groaza de ipocrizie; în ochii mei ipocrizia însemna matusa Séraphie, doamna Vignon și pr[eoții] lor.

După mine, ipocrizia era imposibilă în matematică (sublinierile ns.), și, în candoarea mea juvenilă, gîndeam că acest lucru este valabil pentru toate științele în care auzisem că sînt aplicate. Ce s-a petrecut cu mine cînd mi-am dat seama că nimeni nu poate să-mi explice cum se face că : minus cu minus dă plus ($- \times - = +$)? (Aceasta este una din bazele fundamentale ale științei numită algebră.)

Mai grav decît faptul că nu mi se explica această dificultate (care e desigur explicabilă de vreme ce duce la adevăr) este că ea mi se aplica cu argumente evident confuze în capul celor care mi le prezentau" (H.B., 350—351).

„Eram pe atunci ca un fluviu uriaș care urmează să se năpustească într-o cascadă, ca Rinul mai sus de Schaffhouse, cursul apei e încă domol, dar urmează să se năpustească într-o uriașă cascadă. Cascada mea a fost dragostea pentru matematică, care, mai întîi ca mijloc de-a scăpa din Grenoble, această întruchipare a speciei burgheze și a scîrbei în toată puterea cuvîntului, apoi din dragoste pentru ele însele, mă absorbiră cu totul" (H.B., 337).

„Din 1796 la 1799 nu m-a preocupat decît ceea ce ar fi putut să constituie un mijloc de evadare din Grenoble, adică matematicile. Calculam cu neliniște toate mijloacele prin care să-mi pot consacra o jumătate de oră pe zi pentru exerciții. În plus, iubeam, și iubesc încă, matematicile în sine, ele ne-admițînd ipocrizia și vagul, tot ce urăsc mai mult (H.B., 118).

Stendhal încearcă să transgreseze aceste antinomii, aplicând „metode” din științele naturii întru descoperirea adevărului inimii :

„Tot întrebuițînd diferite metode filozofice, de exemplu clasificarea pe genuri a prietenilor mei din tinerețe, așa cum procedează domnul Adrien de Jussieu cu plantele lui (în botanică), mă străduiesc să ajung la adevărul care-mi scapă. Bag de seamă că ceea ce luam drept piscuri de munți, în 1800, nu erau în cea mai mare parte decît niște mușuroaie ; dar asta-i o descoperire făcută abia foarte tîrziu” (sublinierile ns.) (H.B., 27—28).

Un pas mai departe este făcut cînd matematicile sînt puse în raport direct cu literatura, văzîndu-se în ele nu o activitate (o modalitate de cunoaștere) diferită, ci una pregătitoare, oferind un model adecvat prin disciplina și continuitatea, prin exigența de adevăr care o caracterizează :

„Aveam ședințe de lucru de cîte cinci sau șase ore după ce ne luam cafeaua la hotelul «Hambourg», pe strada Universității, cu vedere spre Muzeul Monumentelor Franceze, o creație încîntătoare și foarte aproape de perfecțiune, desființat de nesărații de Bourboni.

Poate, că este mult orgoliu în calificativul de excelent matematician pe care mi l-am atribuit mai sus. N-am știut niciodată calculul diferențial și integral, dar era o vreme cînd îmi petreceam viața meditînd cu plăcere la arta de-a pune în ecuații ceea ce aș numi, dacă aș avea îndrăzneala, metafizica matematicilor. Am luat premiul întîi (și fără nici o favoare, dimpotrivă, trufia mea indispușese), întrecînd opt tineri, care, o lună după aceea, la sfîrșitul lui 1799, au fost primiți cu toții la Școala politehnică.

Am făcut împreună cu Crozet șase pînă la opt sute de ședințe de muncă improba, de cîte cinci pînă la șase ore fiecare. Noi numeam această muncă, făcută temeinic și cu sprîncenele încruntate, toceală, un cuvînt obișnuit în Școala politehnică. Aceste ședințe au constituit ADEVĂRATA MEA EDUCAȚIE LITERARĂ ; pentru noi era o imensă plăcere să înaintăm astfel pe calea descoperirii adevărului (H.B., 301—302).

Dar toată această problematică a „sincerității” și a „ipocriziei”, a cunoașterii de sine, și a cunoașterii lumii, cunoaștere sfîșiată între „adevărul” „inimii” și „adevărul” „minții”,

rămîne încă aici, pentru subiectul ei, într-un plan pur existențial, important pentru *omul* Beyle, dar nespecific pentru scriitorul Stendhal. În alte texte, relația plan existențial/plan scriptural în procesul cognitiv este propusă de Stendhal în chipul cel mai explicit. Drumul către adevăr este însăși practica scripturală :

„Scriind toate astea, imaginea Arborelui Fraternității îmi apare în fața ochilor, memoria mea face descoperiri. Cred că văd (subl. ns.) că Arborele Fraternității era înconjurat cu un zid de piatră înalt de două picioare, pe care se afla un grilaj de fier înalt de cinci sau șase picioare.

Jomard era un p[reot], o lepră, ca și Ming[rat], mai târziu, cel care a fost ghilotinat pentru că își otrăvise socrul, un oarecare domn Martin, din Vienne, așa mi se pare, fost membru al departamentului, după cîte se spunea. Am asistat la judecarea acestui ticălos și-apoi la ghilotinarea lui. Eram pe trotuar, în fața farmaciei domnului Plana.

Jomard își lăsase barbă ; avea umerii înfășurați în pînza roșie a paricizilor.

Eram atît de aproape, încît, după execuție, vedeam picăturile de sînge care, înainte de-a cădea, se prelingeau de-a lungul cuțitului. Spectacolul mă îngrozi, și timp de nu știu cîte zile n-am putut mîncă rasol (vită)". (A se remarca restrîngerea cîmpului conștiinței și focalizarea asupra unui detaliu, procedeu novator prin care este comunicat un adevăr concret, cel al lui *hic et nunc*, ce va fi folosit de Stendhal în romanele sale ; (H. B., 345—346.)

Două sintagme sînt puse sistematic în relație : „scriind“, „fac descoperiri“ („îmi amintesc“) :

„Acolo, la etajul trei, am petrecut cele mai fericite clipe din viața mea. Ceva mai târziu, frații Bigillion au părăsit casa aceea, pentru a se stabili pe strada La Montée du Pont-de-Bois ; sau mai degrabă contrariul, de la Pont-de-Bois s-au mutat în strada Chenoise, așa mi se pare, cu siguranță aceea în care dădea strada Pont-Saint-Jaime. SÎNT SIGUR DE CELE TREI FERESTRE CU CERCEVELE ÎN CRUCE ÎN B ȘI DE POZIȚIA LOR FAȚĂ DE STRADA PONT-SAINT-JAIME. Mai mult ca niciodată, SCRIIND ACES-TEA, FAC TOT FELUL DE DESCOPERIRI (la Roma, în ianuarie 1836)“ (H.B., 275—276).

„Astăzi, cînd, scriind, revăd mari fișii (subl. ns.) din viața mea, găsesc că tentativa Gardon a fost foarte reușită” (H.B., 127).

„**SCRIINDU-MI VIAȚA ÎN 1835, FAC O MULȚIME DE DESCOPERIRI**; aceste descoperiri sînt de două feluri: întîi și-ntîi, 1° : Sînt niște fragmente mari de frescă de pe un zid, care, demult uitate, apar brusc, și-alături de aceste fragmente perfect conservate, așa cum am spus-o în repetate rînduri, mari spații în care nu se văd decît cărămizile zidului. Tencuiala pe care fusese pictată fresca a căzut, și fresca s-a pierdut pe vecie. Alături de fragmentele de frescă (sublinierile ns.) ce s-au conservat, nu exista nici o dată, trebuie să pornesc acum, în 1835, la vînațoare de date. **DIN FERICIRE, UN ANACRONISM N-ARE PREA MARE IMPORTANTĂ**, o confuzie de un an sau doi. O dată sosit la Paris, viața mea este amestecată cu evenimentele din gazetă, toate datele sînt sigure.

2° : În 1835 descopăr fizionomia și cauza evenimentelor. Unchiul meu (Romain Gagnon) nu venea la Grenoble, prin 1795 sau 1796, decît pentru a-și vedea probabil fostele mectrese și a se mai destinde puțin, pentru că Échelles, unde trăia regește, era pe atunci un tîrg populat cu țărănoi îmbogățiți din contrabandă și agricultură, a căror singură distracție era vînațoarea. Eleganța, femeile frumoase, vesele, frivole și gătite nu le putea găsi decît la Grenoble” (H.B., 139).

„Alături de imaginile foarte limpezi ale acestei amintiri, descopăr (subl. ns.) unele goluri (termen subliniat de Stendhal însuși, detaliu important pentru demonstrația noastră — n. ns.), ca într-o frescă din care s-ar fi desprins bucăți mari (subl. ns.). O văd pe Séraphie retrăgîndu-se din bucătărie și pe mine escortînd inamicul de-a lungul coridorului. Scena avusese loc în camera mătușii Élisabeth” (H.B., 125).

„Poate că-mi voi aminti, așa cum îmi amintesc multe altele, scriind. Iată și locul scenei ! îl văd tot atît de limpede ca și cum l-aș fi părăsit acum opt zile, dar fără nici o fizionomie” (sublinierile ns.) (H.B., 145).

„Dar toate astea n-au fost oare din pricina amorului său cu Séraphie, dacă se poate vorbi de așa ceva ? Nu pot distinge fizionomia lucrurilor, n-am decît memoria mea de copil. Văd imagini, îmi amintesc efectele lor asupra inimii mele, dar în ceea ce privește cauzele, fizionomia — neant. E întoc-

mai ca în frescele (sublinierile ns.) de la [Campo-Santo] din Pisa, în care deslușești limpede un braț, dar bucata de alături, reprezentând capul, a căzut. Văd o sută de imagini cât se poate de clare (subl. lui Stendhal), dar fără altă fizionomie decât aceea care se raporta la mine. Mai mult, **NU VĂD ACEASTĂ FIZIONOMIE DECIT PRIN AMINTIREA EFECTULUI PRODUS ASUPRA MEA**" (H.B., 190).

„Adevărul curat despre majoritatea acestor lucruri nu-l văd decât scriindu-le..." (sublinierile ns.) (H.B., 27).

Toate aceste texte ne propun o descriere fenomenologică a mecanismului memoriei involuntare (=creatoare) analogă, în ciuda unor diferențe notabile, celei pe care o întreprinde Proust în opera sa. Prima și cea mai importantă diferență ne apare a fi următoarea: Proust integrează această descriere romanului său, mai bine zis face din ea materia însăși a acestuia, „revoluționând" (sintagmă curent utilizată de exegeții săi) astfel romanul, adică inventând un roman nou, ce rupe cu convenția romanească a secolului al XIX-lea. Dar, pe măsură ce re-citim *Viața lui Henry Brulard*, pe măsură ce ocurențele de felul celor pe care le-am arătat încep să se organizeze într-o țesătură foarte strânsă, în care nici un fir nu poate fi clintit de la locul său fără ca întregul să sufere, această operă, numită autobiografică în sensul cel mai curent al termenului (=nonliterară), începe să-și modifice statutul, devenind un adevărat roman al „căutării timpului pierdut" și al „regăsirii" acestuia. Stendhal scrie aici despre felul cum poate fi rememorată o viață, explorând atent un teritoriu necunoscut care este propriul său eu pe cale de a-și aminti de sine, ceea ce devine, ca și în sistemul proustian, modul prin excelență de a se cunoaște pe sine. Ca și la Proust, accentul nu cade asupra rezultatului acestei cunoașteri (adevărul, „obiectiv", sau, dimpotrivă, „subiectiv", al unei autobiografii), ci asupra felului în care ea se poate produce. Și, tot ca la Proust, această cunoaștere nu numai că se produce, dar ea și produce totodată, creează. Trecutul regăsit este un trecut „re-creat" (sintagmă proustiană), adică văzut de o conștiință concretă, întotdeauna situată *hic et nunc*. Oximoronul paradigmatic „văd limpede" cutare lucru, „dar fără nici o fizionomie", ne revelează prezența unei evidențe căpătate pe calea memoriei afective. „Vederea" este aici sinestezie, echivalență senzorială în alt registru decât cel al ochiului ce privește

„obiectiv“, abstract, deplasând imaginea către polul intelectualului prin configurarea ei, adică prin *numirea* ei. Aceste adevăruri încă nenumite, neidentificate prin cuvinte sînt pete luminoase, spații orbitor de albe, interstiții, „goluri“ (spune Stendhal) — în raport cu „fragmentele“ (spune, de asemenea, Stendhal) net configurate — ce se cer rostite. Momentul evidenței și cel al imperioasei migrări către rostire nu sînt succesive, așa cum le înfățișăm noi atît de didactic aici, ci simultane, realizate în și prin scriitură: „scriind“, „fac descoperiri“. Dar și în și prin lectură. Opoziția „goluri“/„plinuri“ („fragmente“, „fîșii“) este transgresată, golurile încep să se umple, irezistibil atrase în sistemul (pe care-l modifică întruna) plinurilor. Modificarea survine o dată cu fiecare lectură, a lui Stendhal însuși, pe cale de a-și „aminti“ (a cunoaște) prin acțiunea de a scrie, a generațiilor de cititori, de asemenea, prin care se rostește la nesfîrșit adevărul acestei opere *interstițiale*.

„Descoperindu-se“ pe sine, Stendhal își descoperă, pe măsură ce o construiește, opera, conștientizînd, treptat, o poetică proprie, în care ceea ce nu este rostit („golul“, ceea ce este, dar nu are încă o „fizionomie“, spațiul alb, elipsa) e la fel de important, în plan estetic și gnoseologic, ca și ceea ce este rostit („fragmentul“ compact, limpede configurat). *Viața lui Henry Brulard* este doar un loc al acestei descoperiri, ce reapare, fără a se mai numi într-un chip atît de explicit pe sine, odată cu fiecare dintre „marile“ romane stendhaliene. Astfel, revelată grație memoriei involuntare, afective, dialectica tăcerii și a cuvîntului (pe care poeții moderni ce vor veni o vor descoperi, de asemenea, conștientizînd-o printr-o teorie mult mai elaborată) ajunge să informeze întreaga operă, vastul spațiu mediatizat „autobiografic“ identificat de către exegeți și în romane. Definite în mod tradițional prin formula — propusă de Stendhal însuși — „oglinzi ce este plimbata de-a lungul unui drum“, ele ar putea fi definite poate mai pertinent (cel puțin din punctul de vedere al epocii noastre) printr-o altă formulă, cea a „fragmentelor mari de frescă de pe un zid“, alternînd cu „mari spații în care nu se văd decît cărămizile zidului“, formulă ce-i aparține tot lui Stendhal. Recurgem la un exemplu clasic: cînd Julien Sorel trage în doamna de Rênal, „frescă“ se intrerupe, iar bucata care lipsește trebuie reconstituită de

către cititorul însuși, reconstituire ce îngăduie soluții multiple. În acest moment-cheie al romanului, faimosul „monolog interior” este suspendat, Stendhal recurge la tăcere ca la singurul mod de a spune ceea ce nu poate fi spus. „Analiza psihologică”, ce tinde către spunerea exhaustivă prin cuvinte, în iluzia că aceasta ar fi posibilă, lasă locul, ca și la Dostoevski, descrierii unor detalii comportamentale la prima vedere insignifiante („fragmente” ce conferă „scriptibilitate” [Barthes] „golului” major, vertiginos, în funcție de care se organizează întreg romanul).

Dar „fresca” însăși există prin contrast cu absența de „frescă”, „imaginile” ce iau naștere în amintire prin mijlocirea practicii scripturale există și prin contrast cu toate „imaginile” ce rămân cufundate în uitare. Ceea ce nu este încă „image” este totuși „image” posibilă, „golurile” putând fi umplute prin lectura plinurilor. Desfășurarea este sincronică, sinestezic resimțită ca vizualizată. Foarte rar intervin și alte zone senzoriale :

„Drept vorbind, gândindu-mă bine la acest lucru, tot nu m-am vindecat de groaza mea nebună de Grenoble, de fapt am uitat-o. Amintirile magnifice din Italia, din Milano au șters totul.

Nu mi-a rămas decât UN GOL notabil în cunoașterea oamenilor și-a lucrurilor. Toate amănuntele care alcătuiesc viața lui Chrysale din L'École des femmes :

Et hors un gros Plutarque à mettre mes rabats mă umplu de scîrbă. Dacă mi s-ar îngădui o imagine tot atît de dezgustătoare ca și senzația mea, asta-i ca mirosul de stridii pentru un om care a avut o cumplită indigestie cu stridii” (H.B., 105).

„Golul notabil” („transcris” în elipsă) este însă de obicei asociat cu o imagine văzută :

„Iată strada al cărei nume aproape că mi s-a șters din memorie, nu însă și imaginea ei” (H.B., 271).

La Proust raportul este invers, domeniul vizualului — socotit a fi mai aproape de ordinea intelectului — fiind la el mai puțin specific decât cel al olfactivului, al gustativului, al tactilului sau al auzului. Un sistem de soluții de continuitate (întreruperi) controlează această suprafață cu „goluri” și plinuri în *trompe-l'oeil*. Cunoașterea (amintirea) nu survine decât foarte rar — și chiar atunci cu mari ezitări, care o pla-

sează într-o exterioritate — prin deplasare pe etape pe un ax vertical, din străfundurile inconștientului resimțit ca recipient unde ar fi depozitată, către emergența conștiinței clare, ca la Proust, ceea ce presupune, în sistemul dat, o diacronie :

„Dacă o voi mai întâlni vreodată pe această femeie plină de spirit, trebuie s-o rog neapărat să-mi spună ea ce eram pe-atunci. Adevărul este că eu însumi nu știu. Nu pot nota decât gradul de fericire resimțit de acea mașinărie care eram eu. Cum de atunci înapoi am fost veșnic preocupat de aceleași idei, de unde să știu la ce punct mă aflam în epoca aceea? Puțul avea o adâncime de zece picioare, în fiecare an am mai adăugat câte cinci picioare, acum, la o sută nouăzeci de picioare, cum să mai rețin imaginea a ceea ce era, în februarie 1800, când n-avea decât zece picioare adâncime?” (H.B., 402).

Cel mai adeseori cunoașterea prin amintire (scripturalizată) are loc la Stendhal prin modificările brusce ale unui dispozitiv mozaical („fragmente mari de frescă” combinate cu „mari spații în care nu se văd decât cărămizile zidului”). Suprafața este plată (am spus că accidentele ei sînt în *trompe-l'oeil*), mișcarea modificatoare se propagă în plan orizontal (în ciuda metaforei „zidului”), asemenea cercurilor stîrnite de o piatră aruncată în apă. La Proust, mișcarea străbate o grosime, în plan vertical.

Respectarea unei cronologii, aduse voluntar în memorie, cronologie prin care se definește „genul memoriilor”, este marginalizată, mereu amînată, desemnată ca imposibilă, înlăturată programatic în cele din urmă („Din fericire, un anacronism n-are prea mare importanță”):

„Poate că ar fi trebuit să plasez acest amănunt cu mult mai sus, dar repet că din copilăria mea nu rețin decât imagini foarte clare, fără dată și fără fizionomie.

Le scriu cînd îmi aduc aminte” (H.B., 222).

„Dar anticipez, ăsta-i cusurul meu, poate că recitînd, va trebui să șterg toate aceste fraze CARE ÎNCALCĂ ORDINEA CRONOLOGICĂ” (H.B., 229).

„Dar mă las furat, mă pierd, voi fi de neînțeles dacă nu urmez ordinea cronologică, și nici nu-mi voi aminti prea bine faptele” (amintire în ordinea memoriei voluntare — n. ns.) (H.B.; 16).

Cronologia se situează într-o exterioritate utilă, ce urmează neîndoios a fi cercetată, dar care este străină de trivaliul prin care are loc „descoperirea adevărului” :

„Ignorez cu desăvârşire data acestei morţi ; o voi putea afla la Grenoble din registrele stării civile” (H. B., 225).

„N-am nici o carte şi nu vreau să citesc nici o carte, mă ajută puţin stupida Chronologie, ce poartă numele unui om atât de fin şi de rece, domnul Loeve-Weimars. Voi face la fel pentru campania de la Marengo (1800), pentru aceea din 1809, pentru campania de la Moscova, pentru aceea din 1813, în care am fost intendent la Sagan (Silezia, pe Bober) ; n-am deloc pretenţia să scriu istorie, ci să-mi notez pur şi simplu amintirile, pentru a putea ghici ce fel de om am fost (subl. ns.) : prost sau deştept, fricos sau curajos etc., etc. (a se remarca funcţia de elipsă a acestor «etc.» — n.ns.). Este răspunsul la marele cuvânt : Gnoti seauton” (H. B., 222).

Declanşate în şi prin scriitură, descoperirile memoriei afective sabotează naraţiunea, obligînd-o să iasă din regimul timpului abstract, convenţional, împărţit în unităţi egale, identice, omogene, spre a se pierde în hăţişurile capricioase ale duratei interioare. „Cronica”, „memoriile”, „scrierea autobiografică” se contestă pe ele însele, mutîndu-se în literatură, în roman. Arătăm mai sus că, din semn al unei instanţe personale, biografice, „eu” în *Viaţa lui Henry Brulard* devine, supus fiind unei interogaţii asupra statutului său în chiar textul însuşi, semn al unui „eu” creator, mitic, impersonalizat, modificînd, prin chiar aceasta, statutul scrierii biografice în cel de operă literară. Modificarea trebuie însă văzută ca fiind şi rezultatul unui „eu” căutat, regăsit şi care se spune pe sine nu într-un „timp al ceasornicelor”, ci într-un timp afectiv.

Progresiunii lineare, uniforme (în timpul omogen al romanului de tip balzacian), i se substituie întruna, supunînd-o unui bruiaj continuu, o alta, arborescentă, despletită, ce dilată, contractă sau ignoră, după bunul ei plac (după o logică a ei, care va fi şi cea a naraţiunii proustiene), „momentele” dintr-un trecut „re-creat” de memoria involuntară :

„Cînd descopăr ceva, sînt înclinat să exagerez descoperirea mea (subl. ns.) şi să nu mai văd altceva în jur.

Imi scuz acest defect de spirit numindu-l efect necesar şi sine qua non al unei extreme sensibilităţi” (H. B., 300).

„Ideea că voi fi citit începe să se risipească din ce în ce mai mult. IATĂ-MĂ LA PAGINA 501 ȘI ÎNCĂ N-AM IEȘIT DIN GRENOBLE !

Pînă să ajung la Milano, acest tablou cu revoluțiile unei inimi ar umple un masiv volum in-8°. Cine ar fi în stare să citească asemenea vorbărie nesărată ? Ar trebui un mare talent de pictor pentru a zugrăvi bine toate acestea, iar mie îmi sînt aproape deopotrivă de nesuferite și descrierile lui Walter Scott, și emfaza lui Rousseau. Mi-ar trebui un CITITOR ca doamna Roland, dar poate că și-atunci lipsa unor descrieri a fermecătoarelor umbrare din valea rîului Isère l-ar face să arunce cartea cît colo. Sînt atîtea de spus pentru cine ar avea răbdarea să descrie exact !” (H. B., 328).

Stendhal descoperă, așadar, că narațiunea sa suferă cînd și cînd (aceasta fiind tendința ei cea mai puternică) o „schimbare de viteză” (expresie utilizată de Proust pentru a desemna progresiunea timpului din romanul lui Flaubert, în opoziție cu cea din romanul lui Balzac, unde „viteza” temporală rămîne mereu aceeași, narațiunea nepărăsind canalul cronologiei, al „timpului ceasornicelor”). Dar el mai descoperă și că acest nou mod de a povesti poate fi luat de cititorul său drept „vorbărie nesărată”. Faptul că fluviul amintirii nu mai curge cu debit egal — ca în literatura cu care acesta este obișnuit și la care se așteaptă —, ci stagnează uneori în bălți uriașe, macroscopiind evenimente care, într-o ordine a „obiectivului”, sînt atît de neînsemnate încît ar putea fi trecute cu vederea, poate crea o ruptură între el și cititorul său contemporan, făcîndu-l pe acesta „să arunce cartea cît colo”. Un viitor cititor ar putea eventual gusta „acest tablou cu revoluțiile unei inimi” („Mi-ar trebui un cititor ca doamna Roland”), în care detalii infinitesimale invadează întreg spațiul descrierii, marginalizînd, sau evacuînd cu totul ceea ce, în virtutea unei logici obișnuite (operînd în convenția literară a momentului cînd Stendhal își scrie textul), ar trebui să constituie elementul important. Evacuate sînt, cu desăvîrșire, și aceasta ar constitui o altă inovație ce ar putea primejdui lizibilitatea operei, și descrierile de natură („dar poate că și-atunci lipsa unor descrieri a fermecătoarelor umbrare din valea rîului Isère l-ar face să arunce cartea cît colo”). Evacuate cu desăvîrșire, spre a fi introduse altminteri : ca descrieri ale „efectului produs asupra [mea]” lui Stendhal, peisajul exte-

rior, pitoresc („descrierile lui Walter Scott”), modificându-se într-unul lăuntric, cel al conștiinței ce apercepe realitatea „naturii” în regim sinestezic :

„Ce pîlcuri frumoase de arbori, ce vegetație viguroasă și luxuriantă pe cîmpie, ce păduri superbe de castani pe dealuri și pe crestele lor, ce caracter grandios dobîndește acest peisaj sub sclipirea zăpezilor eterne de pe Tallefer ! Ce bas sublim în această minunată melodie !” (subl. ns.) (H. B., 328).

„Peisajele erau ca un arcuș care cînta pe sufletul meu și anume acelea pe care nu le cita nimeni (dunga de stînci cînd te apropii de Arbois, cred, venind pe șoseaua dinspre Dôle, a fost pentru mine o imagine sensibilă și evidentă a sufletului Métildei). Văd că înainte de orice, chiar de a trece drept om de spirit, am preferat reveria” (sublinierile ns.) (H. B., 21).

„Obsesiile” stendhaliene, ce se transmută într-o „metodă” scripturală, sînt strîns organizate : metatextul (comentariul descrierii peisajului în registru muzical) care este : „Ce bas sublim în această minunată melodie !” are, la rîndu-i, propriul său metatext, dovadă a conștientizării de către Stendhal a mecanismului sinestezic :

„Oare muzica îmi place ca semn, ca amintire a fericirii din tinerețe (e statutul muzicii din textul citat de noi mai sus — n. ns.), sau pentru ea însăși ?

Inclin pentru ultima părere. Don Juan mă fermeca înainte de a-l auzi pe Bonoldi exclamînd (la «Scala», la Milano) prin ferestruica lui :

Falle passar avanti,
Di che ci fanno onor ?

Dar subiectul e delicat ; voi reveni asupra lui cînd mă voi cufunda în discuțiile despre arte din timpul șederii mele atît de pasionate la Milano, și pot spune în concluzie floarea vieții mele între 1814 și 1821.

Aria Tra quattro muri, cîntată de doamna Festa, îmi place ca semn, sau pentru valoarea ei intrinsecă ?

Per te ogni mese un pajo din Pretendenti delusi nu mă farmecă oare ca semn ?

Da, recunosc semnul pentru aceste două din urmă, de aceea nu le laud niciodată ca pe niște capodopere. Dar nu

cred nicidecum că Matrimonio segreto auzit de șaizeci sau o sută de ori la „Odéon”, cîntat de doamna Barilli, să fie un semn; asta se întîmpla în 1803 sau în 1810?

Cu siguranță că nici o opera d'inchiostro, nici o lucrare literară nu-mi produce o plăcere atît de mare ca Don Juan” (H. B., 390).

Structura : „Peisajele erau ca un arcuș care cînta pe sufletul meu” este alcătuită pe modelul : „Un roman e ca un arcuș, cutia viorii care scoate sunetele e sufletul cititorului” (H. B., 182). Corespondențele existente între cele două structuri, de ordin sinestezic, culturalizează natura, naturalizează cultura, ca și la Proust. Aceasta, pe de o parte. Exemplele sînt numeroase; iată un altul :

„Durerea resimțită la moartea lui Lambert a fost asemenea celor încercate în tot restul vieții mele, o durere gîndită, uscată, fără lacrimi, fără consolare. Eram zguduit și gata să mă prăbușesc (ceea ce Séraphie condamnă cu asprime), intram de zece ori pe zi în camera prietenului meu, mă uitam la fața lui frumoasă, era muribund, își dădea sufletul. Niciodată n-am să uit sprîncenele lui frumoase și negre, aerul acela puternic și sănătos pe care delirul i-l accentua și mai mult. Îl vedeam sîngerînd, ori de cîte ori i se lua sînge vedeam repetîndu-se aceeași experiență cu lumina trecută prin fața ochilor (senzație de care mi-am reamintit în seara bătăliei de la Landshut, cred, 1809).

Am văzut odată, în Italia, o imagine a sfîntului Ioan privind crucificarea prietenului și dumnezeului său, care a trezit brusc în mine amintirea celor trăite cu douăzeci și cinci de ani în urmă (subl. ns.), la moartea bietului Lambert cum îl pomenea familia după moartea lui. Aș mai putea umple cinci sau șase pagini de amintiri limpezi, legate de această mare durere. Au bătut sicriul în cuie, l-au dus...

Sunt lacrimae rerum.

Aceeași coardă din inima mea vibrează la anumite acorduri din «Don Juan» de Mozart” (subl. ns.) (H. B., 155—157).

Între un peisaj, un chip sau un suflet iubit, un tablou, o bucată muzicală și o operă literară se stabilește o rețea de corespondențe (și iar trebuie să spunem : ca și la Proust), prin mijlocirea memoriei afective, a cărei „logică” este singura care primează.

Pe de altă parte : natură sau artă (pictură, muzică, literatură) sînt date ca text ce trebuie descifrat, citit : 1. „Pei-

sajele erau ca un arcuș" = 2. „Un roman e ca un arcuș” ; 1. „care cîntă pe sufletul meu” = 2. „cutia viorii care scoate sunetele e sufletul cititorului”. Dar și „peisajele...” = „Ce bas sublim în această melodie !” etc. etc. Sinestezia cu actul scriptural și cu actul lecturii este omniprezentă, subîntinde întreaga țesătură de corespondențe. Am arătat de altminteri simetriile resimțite de Stendhal ca existînd între cele două acte, ce se susțin, fiindu-și complementare, dar se și amenință unul pe celălalt. O sinestezie între scriitura „rapidă” și lectura „rapidă” ne oferă un nou argument :

„... după douăzeci de ore mi-am dat seama, recitînd o scrisoare greșit interpretată (de la domnul Hérard), că totul a fost o nălucire, întotdeauna citesc foarte repede (subl. ns.), și de aici se nasc multe neplăceri” (H. B., 213).

Chiar dacă nu o spune în termeni expliți, ca Flaubert, Stendhal descoperă că este pe cale să descrie, să povestească „raporturi” („il n’y a que des rapports”, spune Flaubert) ce se stabilesc între conștiința sa și lume. Și, totodată, modul cum ele funcționează, mecanismele ce le reglează. Pe măsură ce avansează în această cunoaștere, el înaintează și în cunoașterea propriei poetici novatoare. Ezitînd, bîjbîind, utilizînd încă uneori vechi formule și concepte literare pentru a desemna noua realitate a operei sale : pentru a „zugrăvi bine” „revoluțiile unei inimi”, ar trebui „un mare talent de pictor”. Este drept că insuficiența unui atare discurs este pe dată denunțată : „... iar mie îmi sînt aproape deopotrivă de nesuferite și descrierile lui Walter Scott, și emfaza lui Rousseau”.

O parte din discursul teoretic stendhalian spune încă : „Ut pictura poesis”, în virtutea mitului literaturii ca *mimesis*, ca reprezentare a unui logos ce-i este preexistent, ca „oralitate”. Această reflectare speculară (cf. formula „oglinzii ce este plimbată de-a lungul unui drum”) își află corespondentul în metafora „fragmentelor mari de frescă de pe un zid”, „fresca” răspunzînd aici tocmai conceptului de reprezentare. Dar noi dăm aici de fapt metafora trunchiată, cea totală fiind „fragmente mari de frescă de pe un zid” alternînd cu „mari spații în care nu se văd decît cărămizile zidului”. Prin acest mod figurat de a-și descrie cunoașterea mijlocită de memoria afectivă, Stendhal trece din regimul literaturii ca oralitate (reprezentare) în cel al literaturii ca scripturalitate (producere). Urma reprezentării persistă („fresca”), dar ea

este transgresată prin juxtapunerea frescă — absență de frescă. „*Fragmentele mari de frescă* — dacă nu apăsăm îndeajuns asupra conotației „ruptură” din cuvîntul „fragmente” — sînt „du déjà vu”, ca și „vechea literatură, pe care Stendhal vrea să o reînnoiască. Dar „*fragmentele mari de frescă*” alternînd cu „*mari spații*” goale constituie o metaforă frapantă, surprinzătoare, vehiculînd o nouă cunoaștere izomorfă noii literaturi pe cale de a fi inventată de Stendhal.

Metafora aceasta, prin care este descrisă experiența memoriei involuntare (a cunoașterii de sine și, în „sistem” stendhalian, a cunoașterii, pur și simplu), precum și oximoronul, cu mare recurență, „*văd limpede imagini*”, „*dar fără (o) fizionomie*” net desenată, atestă, din alt unghi, ceea ce spuneam mai sus despre scriitura „spontană” practică și teoretizată de Stendhal, scriitură „*rapidă*”, adevărat *exercițiu zilnic*, la care viitorul romancier se dedă încă de la vîrsta de optsprezece ani, prin operele zise „intime”. Ceea ce exegeții au numit „improvizația”¹ stendhaliană trebuie așadar pus în relație strînsă cu mecanismul memoriei afective, precum și cu ceea ce vom analiza în curînd sub numele de tehnică „*restrîngerilor de cîmp*” (cf. Georges Blin, „*les restrictions de champ*”, pentru prima dată sistematic exploatate în literatură de către Stendhal, ce poate fi astfel considerat „inventatorul” lor).

Consemnînd „rapid” imagini, senzații, idei ce-l asaltează, Stendhal refuză programatic pre-concepția romanelor sale (și nu numai a operelor „intime”). Planul unui roman despre

1. Cf. Victor del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 469: „De fiecare dată cînd acesta [Stendhal] nu poate scrie trei pagini fără să-și facă un plan, opera pe care este în curs de a o scrie este condamnată. Lucien Leuwen și, încă mai mult, Lamiel, coroborează această aserțiune. Romancierul nostru fiind prin chiar natura sa un «improvizator», așa cum l-a definit atît de bine Jean Prévost, reflecția îi este funestă”.

Ultima propoziție („reflecția îi este funestă”) nu ne mulțumește, dat fiind ambiguitatea ei. Stendhal reflectează asupra artei sale (este teza pe care o susținem, și textele ne autorizează din plin să o facem), teoretizînd scriitura „rapidă” ca act în cursul căruia „reflecția” să fie suspendată, pentru ca fluxul cuvintelor neutre, albe, să surprindă adevărul original al gîndirii, să-l surprindă, și totodată să nu-l ascundă cititorului.

absența de imaginație, din care nu a fost scris decît un mic fragment, are pe margine o însemnare care surprinde „exact“, „rapid“, realitatea autentică a praxis-ului scriptural stendhalian: „JE NE SAIS OÙ JE VAIS“ („NU ȘTIU ÎNCOTRO MĂ ÎNDREPT“), 2 august [1838]¹. Să comparăm, spre a înțelege mai bine toate implicațiile acestei aserțiuni care proclamă necesitatea unui plan al operei literare constînd tocmai în absența de plan, cu o altă aserțiune, la fel de radicală, ce se situează la polul opus: „*Un creator nu se așază la masa de scris decît după ce a terminat romanul*“², prin care este afirmată o estetică a romanului de tip reprezentativ (pro „balzaciană“, anti „proustiană“). Sîntem și aici confrunțați cu ambivalența oralitate — scripturalitate prezentă pe întreg parcursul creației lui Stendhal, dar mereu transgresată. Stendhal „descoperă“ intermitent, pe măsură ce „descoperă“ propriul lui adevăr, adică adevărul vieții și al operei sale, mult înaintea unor teoreticieni ai „productivității textuale“ din zilele noastre, că „*imaginer et imaginer la plume à la main sont deux actions distinctes*“ („a imagina și a imagina cu condeiul în mînă sînt două acțiuni distincte“ — cf. Jean Ricardou). Programul lipsei de plan este și unul îndreptat împotriva memoriei voluntare:

1. Cf. Stendhal, *Romans et nouvelles*, Première édition complète des nouvelles et esquisses romanesques de Stendhal, Textes établis, présentés et annotés par V. del Litto, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1968, Col. „Le Livre de Poche“.

Această ediție *sui generis* cuprinde doar 4 opere terminate, celelalte 16 aflîndu-se într-un stadiu mai mult sau mai puțin avansat de „elaborare“. Ea poate deschide noi perspective în interpretarea lui Stendhal, sau poate contribui la validarea celor existente. Din punct de vedere poetic, ediția este extrem de prețioasă. În toate aceste texte regăsim binecunoscutele „teme“ și „obsesii“ stendhaliene, ceea ce este pe cale de a fi deja scriitura stendhaliană, dar și „influențe“ neasimilate (Mérimée, Balzac) sau, mai bine-zis, căutări ale unei formule personale ce presupun o integrare, mai întîi pasivă, apoi activă, polemică, a altor scriituri. Ca și scrierile „intime“, aceste fragmente ne introduc în laboratorul de creație al romancierului, reprezentînd adevărate „documente poetice“.

2. George Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura Minerva, 1968, p. 299.



„Nu fac nici un plan. Când mi s-a întâmplat să fac, am fost dezgustat de roman prin mecanismul următor: căutam să-mi amintesc, scriind romanul, despre lucrurile la care mă gândisem scriind planul, iar în cazul meu travaliul memoriei stinge imaginația. Memoria mea, foarte proastă, poate fi ușor distrasă.

Pagina pe care o scriu mă face să o văd pe următoarea: așa a fost făcut romanul *Mănăstirea din Parma*. Mă gândeam la moartea lui Sandrino; doar asta m-a determinat să încep romanul. Mai târziu am văzut frumusețea dificultății ce trebuia învinsă: I *Eroii se îndrăgostesc doar în volumul al doilea*; II *Două eroine*“¹ (sublinierile ns.).

Totuși, Stendhal face de obicei un plan general, dar pentru a-l abandona pe segmente mai mari sau mai mici, ideea necesității lipsei de plan, care-i este cu adevărat intimă, primind și contrăcarînd continuu „ideea primită de-a gata“ a planului ce trebuie să preceadă scrierea propriu-zisă a operei literare. Încă o dată, și la acest nivel, „oralitatea“ și „scripturalitatea“ se concurează reciproc. Interesantă pentru acest dublu statut al operei este utilizarea verbului „a scrie“ în legătură cu *Mănăstirea din Parma*, roman în cea mai mare parte dictat, în incredibilul răstimp de trei săptămîni. Scriitura „rapidă“ își adjudecă aici mijloacele cele mai materiale ale oralității, aservindu-le propriului ei mecanism „productiv“ (și nu „re-productiv“) de sensuri. Ea este „tratată ca un flux care ar avea abundența vorbirii și, prin chiar aceasta, ca un mijloc menit a traduce, a obiectiva un conținut de conștiință în mod direct, cu ajutorul semnelor convenției lingvistice. Cuvîntul astfel conceput este vehicul; la limită, între semn și lucrul semnificat raportul ar fi de ordin algebric; nici o grosime“². Paradoxul l-am mai arătat: convins

1. Stendhal, *Journal littéraire* III, p. 210, in *Oeuvres complètes de Stendhal*, édition établie par Victor del Litto et Ernest Abravanel, 52 vol., à la Librairie du Grand-Chêne, CH — 1603 Aran/Suisse.

2. Robert André, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 10.

Mai aflăm aici (p. 11) și următoarea observație, ce poate interesa îndeaproape teza noastră: „La cei mai mulți dintre romancieri, relația normală cu limbajul, modul de expresie, este subordonată exigențelor operei, ce trebuie dusă pînă la suprema perfecțiune; iată de ce travaliul

că orice travaliu asupra formei literare ar bloca senzația, care își are propriile mijloace de exprimare, Stendhal crede în neutralitatea, în transparența cuvintelor-vehicul, care, *spontan* utilizate (termenul de „improvizație”, mult folosit, ni se pare a fi mai puțin propriu, dacă nu chiar impropriu), ar fi repede traversate către lucrurile pe care le semnifică; or, dimpotrivă, tocmai această „transparență” devine scriitură desemnându-se ca atare pe sine, deci „opacitate” a unei forme artistice.

Problematica amintirii și a uitării, abordată aici de noi în termenii unei „științe a textului”, ai posibilității stabilirii unor izomorfisme între planul existențial și cel textual, scriptural, poate fi reluată, în vederea validării propriei noastre tentative, și din perspectivă psihanalitică. Vom recurge la rezultatele cercetării lui Robert André¹, întemeiată mai ales pe gândirea lui Freud și a lui Lacan. Premisa criticului, stabilită pe baza unei prime lecturi, „inocente”, a *Mănăstirii din Parma*, și anume a episodului duelului cu Giletti, este că statutul romanului se modifică total cu începere de aici: „*ca și cum faimoasa improvizație ar fi suferit influența unei teme cu o puternică rezonanță subconștientă*”. Punând în evidență mai cu seamă în *Mănăstirea din Parma*, dar și în celelalte opere, prezența unor teme simptomatice („*zadarnicul refuz al filiației paterne*”, „*căutarea substitutelor maternității*”, „*regresiunea către copilărie sub forma închisorii preafericite*”, „*trecerea printr-un episod care evocă complexul oedipian*”, „*importanța nocturnului și a viziunii interzise*”), Robert André ajunge la ideea că „improvizația” (noi am numit-o scriitura „rapidă”, „spontană”) stendhaliană ascultă de o *nece-sitate*, fapt prin care se verifică încă o dată ipoteza freudiană asupra asociațiilor dintre cuvinte. Pentru Stendhal, inserția în limbaj (văzută ca legătură lingvistică devenită, prin

asupra scriiturii succedă scriiturii spontane. La Stendhal, acest travaliu este absent... El manifestă o preferință invincibilă pentru actul de a scrie, pentru mișcare, fie și în detrimentul a ceea ce este scris” (subl. ns.). Remarca ni se pare foarte exactă, dar nu și interpretarea ce-i este dată. „Mișcarea” este *metodic* cultivată de Stendhal în vederea instituirii unei *noi forme*.

1. Cf. op. cit., *passim*.

mijlocirea complexului oedipian, legătură existențială ce trebuie menținută cu orice chip, ce nu trebuie niciodată să se întrerupă lăsând locul tăcerii) este o formă de a se „salva”, stăpânirea cuvintelor fiind pentru el o formă de iubire și de fidelitate. Această „stăpânire” este mai întâi o virtuozitate verbală, și nu o virtuozitate scripturală. Această primă virtuozitate ar putea explica, după părerea criticului, dificultățile viitoare ale romancierului, dat fiind că virtuozitatea verbală (transcrierea vorbirii — „*la transcription d'une parole*”) continuă să persiste cu tenacitate în toate romanele, verificată și prin anumite episoade relatate în operele „intime” și, mai ales, în *Viața lui Henry Brulard* : deprinderea acestei virtuozități lingvistice în camera, închisă tuturor celorlalți, a mamei sale moarte, ambiția înverșunată a lui Stendhal de a deveni un mare autor de comedii („*omul de teatru este cel ce proferă, cel ce menține comunicarea între scriitură și voce, cel ce animă personajele prin simplul fapt că le face să vorbească*”) etc. Dar, în timp ce Beyle privilegiază „expresia orală”, el o simte totodată și din ce în ce mai mult ca o expresie amenințată. Principalul argument psihanalitic pe care criticul își sprijină ipoteza este persistența temelor „gurii înșingerate” și a „căderii” : una dintre „*rarele imagini ale preistoriei sale*” de care Stendhal își mai aduce aminte este felul cum cade și își rupe doi dinți din față izbindu-se de un scaun, în timp ce face primele încercări de a merge, între mama sa și bunicul Gagnon. Stendhal încearcă să se pună la adăpost împotriva unui nou accident înlocuind treptat improvizația fericită și spontană a vocii prin „*înaintarea dificilă*”, „*împietrirea*” („*le figement*”) scriiturii, aceasta din urmă, tăcută, marcând o ruptură cu locvacitatea primelor opere. Iubirea față de mamă („*Voiam s-o acopăr pe mama cu sărutări și chiar dezbrăcată. Ea mă iubea cu pasiune și mă săruta adeseori, eu îi întorceam sărutările cu atîta foc, încît adeseori era silită să mă lase și să plece. Pe tata îl uram cînd apărea și întreprimeam sărutările noastre. Intotdeauna voiam s-o sărut pe piept. Aduceți-vă aminte că am pierdut-o în urma unei nașteri, pe cînd aveam doar 7 ani*” — H.B., 36), ura față de tată („*Ura tatii împotriva mea și-a mea împotriva lui...*” — H.B., 133) provoacă o dualitate psihică conflictuală care ar fi matricea structurilor romanești, trecerea de la vorbire la scriitură. Gustul pentru muzică favorizează această trecere

difficilă : raportul dintre scriitor și copilăria sa este același cu raportul dintre tema matricială a unei melodii și partitura terminată, pulsionile basculînd în regulile artei. Triumful principiului rațiunii asupra principiului plăcerii, al reflecției asupra spontaneității ar explica astfel faptul că Stendhal începe să scrie relativ tîrziu romane, ce vor rămîne totdeauna pentru el un teritoriu ambiguu și impur, pe care vorbirea („oralitatea”) și scriitura („scripturalitatea”) se înfruntă în continuare.

Această demonstrație are, credem, cel puțin un punct slab: ea pledează pentru o succesiune și o progresiune (de la oralitate — refuzată la un moment dat — către scriitură ca soluție salvatoare), explicînd venirea lui Stendhal în literatură prin „triumful principiului rațiunii” asupra celui al „plăcerii”, dar termină pe ideea de înfruntare continuă a celor două principii. Este aici, neîndoielnic, o inconsecvență. Or, după noi, inovația stendhaliană constă tocmai în utilizarea oralității într-un mod care o face să funcționeze ca modalitate a scripturalității. „Tăcerea” scriiturii (elipsa stendhaliană) este realizată atît în *Viața lui Henry Brulard* etc., cît și în romane, prin mijlocirea scriiturii „rapide” ca o spunere pe nerăsuflăte, metodic, programatic practică de Stendhal. „Golurile” de tăcere (ambiguitatea textului) sînt realizate nu printr-o construcție, prin revenirea neîncetată asupra primului jet al scriiturii, ca la Flaubert sau Mallarmé, ci prin notarea „fidelă” a „ideii”, a „imaginii”, a „senzației”. Prin această notație *pointillistă* (de tip proustian), ce-și află în mod paradoxal originea în reproducerea, ce se vrea continuă, fără nici o pierdere de substanță, a unei *parole* preexistente, Stendhal devine creatorul unui roman care, prin „elipsa intențiilor personajelor”, „progresează atît prin ceea ce este spus cît și prin ceea ce este escamotat” (Claude Roy), inventatorul „stilului discontinuu” (Jean Prévost).

O altă zonă vulnerabilă a unei tentative de abordare psihanalitică ar fi aceasta : Stendhal se vrea „sincer”, dar el este totuși omul măștilor multiple (este cunoscută pasiunea lui pentru pseudonime, „Stendhal” acoperind o întreagă activitate heteronimică), al ficțiunii ce se dă drept nonficțiune, adică, și mereu, al literaturii. Acolo unde psihanaliza se crede instalată pe terenul „Beyle”, adică pe cel al unei confesiuni-

document, ea poate întâlni, și nu totdeauna discerne această neprevăzută întâlnire, o confesiune-ficțiune. Fără îndoială că și aceasta poate fi psihanalizată, dar complexitatea pe care o presupune o abordare ce ar ține totdeauna seama de acest text „dublu”¹ o poate face, practic, incontrollabilă.

Abordarea noastră, care se situează în perspectiva esteticii receptării, deci într-un orizont determinat istoric, explică transgresarea „oralității” prin decizia de a opune unor scriituri ce triumfă în epocă, dar sînt deja resimțite de Stendhal ca „uzate”, în măsura în care el nu vrea să fie un imitator, un epigon, o nouă scriitură, cu mai mare deschidere, aptă a capta mai mult „adevăr”, și, prin chiar aceasta, aptă a se adresa și unui viitor cititor. Noi discutăm oralitatea și scripturalitatea nu ca pe niște categorii ce pot fi controlate psihanalitic, și nici numai ca pe niște categorii ale teoriei literare, ci și ca pe niște categorii istorice, prima fiind legată de o literatură de tip „reprezentativ” ce triumfă prin romanul balzacian, în timp ce cea de-a doua este specifică unei literaturi de tip „productiv”, manifestată cu precădere în poezia secolului trecut și în toate genurile literare ale secolului nostru. Paradigma pe care am folosi-o ar fi Balzac *versus* Proust, convenția literară dominantă în secolul al XIX-lea *versus* convenția literară dominantă în secolul al XX-lea, Stendhal situîndu-se, în interpretarea noastră, ce încearcă a pune în valoare virtualități prea puțin explorate de critică, în seria tipologică aflată sub emblema Proust. Interpretarea psihanalitică pe care am desfășurat-o ne servește, confirmînd importanța problematicei oralitate/scripturalitate la Stendhal. Pe de altă parte, privită într-un context istoric mai larg, ea se arată vulnerabilă, persistența lui Balzac (și a întregii serii pe care el o instituie) în „oralitate”, de exemplu, fiind, presupunem, greu de demonstrat în virtutea aceluiași premise și criterii.

1. A căruia marcă literală ar fi, după Yves Ansel (*Stendhal littéral*, in *Littérature*, nr. 30, mai 1978), redublaarea literei l în numeroase ocurențe. Această redublaare, diseminată în text, apare, de asemenea, în titluri și în nume de personaje: *Le Rouge et le Noir*, *Lamiel*, *Lucien Leuwen*, *Le Lieutenant*, *Julien Sorel*, *Mathilde de la Mole*, *Louise de Rênal*, *Bathilde de Chasteller*.

Dar să mergem mai departe, în căutarea a noi argumente care să valideze interpretarea pe care o propunem. Pînă acum am zăbovit mai cu seamă asupra originilor elipsei stendhaliene în scriitura „rapidă”, pe temeiul unor texte care, chiar dacă nesistematic, o teoretizau. Să încercăm acum a vedea această elipsă *in actu*.

Cea mai elementară și totodată foarte eficientă modalitate este aceea a elipsei care se denunță pe sine ca elipsă, făcînd totodată apel, printr-un discurs explicit, la comprehensiunea și colaborarea cititorului. Limitele spunerii prin cuvînte apărîndu-i lui Stendhal, în punctele nodale ale „rostrii” sale, cu o luminoasă evidență, el le denunță (denunțînd, prin chiar aceasta, „oralitatea” discursului său, care basculează astfel în scripturalitate). Spunînd că nu poate spune, discursivizînd elipsa, el găsește astfel o soluție de a spune totuși, deschizînd textul către o ambiguitate care, din lacună, va deveni, prin mijlocirea cititorului, plenitudine :

„Am făcut o călătorie la Échelles, a fost ca o vacanță în rai, totul mă încînta. Vuietul curentului Guiers, care curgea la două sute de pași în fața ferestrelor unchiului, deveni pentru mine un sunet sacru și care mă înălța pe loc de-a dreptul în rai.

Aici frazele încep să-mi lipsească, va trebui să lucrez și să transcriu aceste părți, așa cum mi se va întîmpla și mai tîrziu în legătură cu șederea mea la Milano. Unde să găsesc cuvintele cu care să zugrăvesc fericirea deplină sorbită cu nesăț de un suflet sensibil pînă la distrugere și la nebunie ?

Nu știu dacă n-am să renunț la munca asta. Cred că n-aș putea zugrăvi această fericire încîntătoare, pură, proaspătă, divină decît enumerînd relele și plictiseala pe care le nega total. Dar cît e de jalnic să-ți zugrăvești fericirea cu asemenea mijloace !” (sublinierile ns.) (H.B., 140).

„În cele din urmă, hazardul vru să întîlnesc un om deosebit și să n-ajung canalie. Aici pentru a doua oară subiectul îl depășește pe povestitor” (H.B., 357).

„Mă las păgubaș (subl. ns.) ; orice stil aș folosi, orice întorsătură meșteșugită aș putea născoci, tot nu voi putea da niciodată o idee despre jălnicia conversațiilor din provincie și despre nenumăratele meschinării care alcătuiesc viața celui mai galanton provincial” (M.T., I, 54—55).

Apar aici câteva oscilații, datorită cărora înregistrăm și mai bine poietica/poetica stendhaliană *in statu nascendi*. Fiindcă „frazele încep să-i lipsească”, Stendhal are reacția — conformă exigențelor unei scriituri „construite” — de a-și „transcrie”, de a-și lucra textul. Această „transcriere” înseamnă însă tocmai anularea „adevărului” descoperit prin scriitura „rapidă”, ce nu admite reveniri și retușuri, practică și teoretizată de scriitor. Vizată un moment ca soluție, ea este pe dată abandonată, ca o imposibilă rezolvare: „Nu știu dacă n-am să renunț la munca asta” etc., etc. Ceea ce apare însă ca oscilație într-o lectură care nu ia în considerare și nonspunerea din text, considerându-l univoc, poate să ni se impună, într-o lectură ce presupune textul ca fiind echivoc, ca strategie prin care un gol (o elipsă) se cascadează între decizia de a „transcrie” și decizia de a renunța la transcriere, gol pe care-l umple cititorul prin „transcrierea” sa. Textul se spune astfel pe sine, descriindu-și facerea dificultuoasă, și totodată „spune”, prin tăcerea din care doar cititorul o cheamă, spre a o plăsmui prin propria-i trăire, „fericirea deplină sorbită cu nesăț” etc. etc. Este un procedeu pe care scriitorii secolului nostru l-au exploatat pînă la uzură. Aici trebuie să facem o precizare: elipsa — indiferent de modalitățile ei — nu este condiționată de scriitura spontană, „rapidă” de tip stendhalian. Dimpotrivă, tot ce am arătat pînă acum a încercat să surprindă paradoxalul mecanism prin care o spunere de tip mimetic, ce tinde spre zugrăvirea „fidelă”, exhaustivă, în utopica speranță a unei cuprinderi exacte, totale, fără pierderi de substanță și soluții de continuitate, ajunge să-și inventeze metodic un set de proceduri ale elipsei, figură de obicei dominantă în poieticile/poeticile scriitorilor ce-și „construiesc” opera. Această serie tipologică, ce poate fi pusă sub emblema Flaubert, resimte travaliul scriptural ca pe un adevărat „chin”, în timp ce scriitura „rapidă” este, după Stendhal, una din activitățile umane dătătoare de „plăcere”. Cînd „plăcerea” lui de a scrie este amenințată, Stendhal se refugiază în elipsă, fugind de „chinul” rescrierii, retușului. Dar, printr-o spectaculoasă dialectică, această fugă este și un mod — singurul — de a prezerva (din punctul de vedere al sistemului stendhalian) spunerea adevărată, netrucată, de a evita „ipocrizia” și „șarlatania” pe care le-ar comporta

cele „douăzeci de pagini” pline cu „superlative” la care ar recurge cutare sau cutare contemporan al său :

„În această călătorie, totul a fost un șir de senzații delicioase și vii de fericire, despre care aș putea umple douăzeci de pagini cu superlative.

Dificultatea, regretul profund de-a zugrăvi prost și de-a strica astfel o amintire celestă, în care subiectul îl depășește cu mult pe povestitor, ÎMI PROVOACĂ ÎN LOCUL PLĂCERII DE A SCRIE, UN ADEVĂRAT CHIN. ÎN CONSECINȚĂ, S-AR PUTEA PREA BINE SĂ NU MAI SCRUI NIMIC despre trecerea peste Mont-St.-Bernard, când eram în armata de rezervă (16 sau 18 mai 1800), și timpul petrecut la Milano în casa Castelbarco sau în casa Bovara” (H.B., 142).

Act scriptural — plăcere — adevăr : o triadă specifică poieticii/poeticii stendhaliene, în care plăcerea este nu numai condiție, dar și criteriu *sine qua non*. După cum am văzut, elipsa este implicată acestei relații :

Act scriptural — plăcere — adevăr (———→ elipsă), în care elipsa devine prin excelență locul întâlnirii cu CITITORUL, cu adevărul *acestuia*¹. Este o elipsă *discursivizată* (operând la nivel de discurs și nu la nivel de cuvânt, la nivel de enunțare și nu numai la nivel de enunț). Sub diferitele ei forme, elipsa este *diseminată* în textul stendhalian, invadându-l cu desăvârșire prin spunerea „neutră”, de „gradul zero”, care funcționează aici tot ca elipsă.

1. Elipsa este definită astfel, la capitolul *Figurile ambiguității*, în Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, p. 136 : „elipsă (gr. *elleipsis* «suprimarea unui cuvânt»), figură care constă în contragerea (scurtarea) enunțului prin omiterea unui cuvânt sau chiar a unei propoziții, ce se poate deduce liber (subl. ns.) din context sau situație (spre deosebire de subînțelegere, în care termenul omis se află, de obicei, mai înainte sau după, în același context). În e. termenul omis poate diferi, în același context, după felul cum gândește și se exprimă interlocutorul, cititorul, auditorul (subl. ns.) (în subînțelegere termenul omis este unul singur, fiind cunoscut). [...] E. nu înseamnă, de fapt, «omisiune», ci exteriorizare a ideii cu mijloace verbale, care renunță chiar la ceea ce n-ar fi inutil în construcția enunțului”.

Detectabilă formal la nivelul enunțului, elipsa funcționează *imprevizibil* la nivelul enunțării, în raport cu fiecare destinatar concret. Grație acestui imprevizibil, opera devine un „bilet de loterie”, o șansă de a fi adevăr și valoare doar prin actualizarea pe care i-o dă cititorul. Elipsa este la Stendhal mașină miraculoasă prin care, o dată cu fiecare lectură, cititorul se re-creează pe sine (ajunge la adevărul său) prin operă, opera se re-creează pe sine (ajunge la adevărul său) prin cititor. Ea este aici sursa inepuizabilă a ceea ce, în limbajul criticii tradiționale, numim „bogăția de sensuri a unei opere”, sensuri ce proliferază continuu în funcție de individul foarte concret care este cititorul și de epoca istorică foarte concretă căreia acesta îi aparține.

„Rezumatul”, înțeles ca „semn” ce declanșează un lanț de asociații ale memoriei afective, este tot o elipsă, înlocuind o întreagă narațiune :

„Dar deunăzi, meditînd despre viață pe drumul singuratic de deasupra lacului Albano, găsii că viața mea poate fi REZUMATĂ prin următoarele nume, ale căror inițiale le scriam în praf, ca și Zadig, cu bastonul, așezat pe o băncuță din spatele stațiunilor Calvarului mănăstirii ordinului «Minori Osservanti», clădit de fratele lui Urban al VIII-lea, Barberini, lîngă cei doi frumoși copaci împrejmuiți de un mic zid rotund :

Virginie (Kubly)

Angela (Pietragnua)

Adèle (Rebuffel)

Mélanie (Guilbert)

Mina (de Griesheim)

Alexandrine (Petit)

Angéline, pe care n-am iubit-o niciodată (Bereyter)

Angela (Pietragnua)

Métilde (Dembovski)

Clémentine

Giulia

[Aici urmează un desen reprezentînd : — n.ns.]
(Mănăstire — Drum ducînd la Albano — Zadig. Astarté — Lacul Albano).

Și, în sfîrșit, cel mult o lună, doamna Azur, al cărei nume de botez l-am uitat, și, imprudent, ieri Amalia (B[ettini])“ (H.B., 20).

Ca și desenul (pe care nu l-am reprodus), inițialele acestor nume, trasate pe nisip, vizualizează conglomerate de trăiri ce au avut loc în trecut în variate registre senzoriale, dar pe care memoria afectivă le re-creează (recuperează) în registrul vederii, prin mijlocirea unui proces sinestezic. Amintirile sînt scripturalizate („găsii că viața mea poate fi rezumată prin următoarele nume, ale căror inițiale le scriam în praf” — subl. ns.), dar relația, ca și la Proust, este biunivocă: Stendhal își amintește pentru că scrie și scrie pentru că își amintește, cele două travalii fiind simultane și inseparabile, generîndu-se reciproc. În același context, raportul plan existențial/plan scriptural (operă) este încă și mai explicit propus:

„Majoritatea acestor ființe, fermecătoare, nu m-au onorat deloc cu bunăvoința lor; dar mi-au ocupat literalmente viața. Lor le-au urmat operele mele” (subl. ns.) (H.B., 20—21).

Vederea, senzație dominantă la Stendhal, transpune sinestezic în litere încărcătura existențială, litere ce au funcție de figuri, ca „semn” (cf. *supra* interogația lui Stendhal asupra funcției de „semn” a muzicii în raport cu amintirile sale), dar și în sine (*fiind* chipuri, corpuri).

Exemplul dat este unul de contragere, de comprimare a unor mari înlanțuiri de evenimente autobiografice prin „rezumatul” constituit de „inițialele” numelor femeilor iubite. Pandantul lui este dilatarea unor „evenimente mărunte”. Ca și primele, acestea ies din ordinea timpului abstract, obiectiv, în timp ce alte evenimente narate continuă să se desfășoare în ordinea acestui timp, ceea ce duce perpetuu la o „schimbare de viteză” (Flaubert) la care cititorul contemporan lui Stendhal cu greu se poate adapta:

„Dar anticipez mereu. Oare voi avea curajul să-mi scriu inteligibil confesiunile? De fapt, trebuie să narezi, iar eu fac considerații pe marginea unor evenimente mărunte, dar care tocmai din cauza dimensiunii lor microscopice trebuie povestite foarte distinct (subl. ns.). O, CITITORULE, cît de răbdător va trebui să fii!” (H.B., 27).

A „povesti foarte distinct” „evenimente” de „dimensiuni microscopice” înseamnă tocmai a bruiia, pînă la a o face să stagneze, narațiunea cronologică, cea care întrunește consensul contemporanilor, printr-o narațiune controlată de durata interioară, în care ierarhia faptelor este răsturnată în raport cu convenția obișnuită. Prin fixarea detaliilor așa cum au fost

ele înregistrate de conștiința celui ce-și amintește se urmărește a se ajunge la reconstituirea unor sentimente și senzații („...în fond n-am prea mare încredere în toate aprecierile cu care am umplut cele 536 de pagini precedente. Adevărate nu sînt, cu siguranță, decît senzațiile” — H.B., 351—352), a căror importanță o depășește mult pe cea a „faptelor” („Dar scîrba imensă pe care mi-a inspirat-o anul 1815 m-a făcut să uit faptele, și poate că un istoric imparțial ar fi de altă părere. Il rog pe CITITOR, dacă se va găsi vreunul, să-și aducă aminte că n-am pretenția de a spune adevărul decît în privința sentimentelor mele, cît despre fapte, am avut întotdeauna o memorie slabă” (H.B., 122). Lacunar (eliptic) în ceea ce privește „faptele” unei istorii „imparțiale”, discursul stendhalian pretinde a „descoperi” un adevăr al „senzațiilor” și „sentimentelor” a cărui autenticitate poate fi garantată și de — sau, mai curînd, mai cu seamă de — „evenimentul” de „dimensiuni microscopice” :

„Cred că în toamna aceea am avut marea plăcere să ucid un sturz, pe cărarea din via de deasupra miriștii, exact în fața culmii rotunjite a muntelui Taillefer. A fost una dintre cele mai mari bucurii din viața mea. Trecusem prin viile din Doyatières, o apucam pe cărarea îngustă dintre două hățișuri foarte înalte și stufoase, care coboară spre miriște din H la P, cînd un sturz uriaș țîșni cu un țipăt scurt din vie, în T, chiar deasupra copacului T, un cireș, cred, foarte zvelt și destul de desfrunzit.

Il zării, trăsei dintr-o poziție aproape orizontală, pentru că nu coborîsem încă. Sturzul se prăbuși cu o bufnitură pe care o mai aud. Coborîi cărarea, beat de bucurie” (H.B., 328—329).

„Curînd am ucis al doilea sturz (turdus), dar mai mic decît primul, o dată cu căderea nopții, abia mai deslușindu-l, într-un nuc de pe cîmpul domnului de La Peyrouse, mi se pare, mai sus de via noastră din Pelissonne.

Al treilea și ultimul l-am ucis într-un nuc din marginea drumului dinspre nord de mica noastră livadă. Asta era mic de tot, se afla chiar deasupra mea, și-aproape că mi-a căzut în cap. A căzut pe un zid de piatră și împrăștiind stropi mari de sînge, pe care îi mai văd și acum.

Acest sînge era semnul victoriei. Abia în 1808, la Brunswick, mi s-a făcut scîrbă de vînătoare, din milă ; astăzi gă-

sesc că este o crimă dezgustătoare și n-aș ucide de dragul de-a ucide nici măcar un țințar. Cu toate astea, ultima prepeliță ucisă la Civita Vecchia nu m-a înduioșat. Potîrnichile, prepelițele, iepurii mi se par făpturi predestinate frigării. [...]

„Imi amintesc minunata senzație încercată într-o dimineată, pe vremea culesului, cînd am plecat cu Barbier înainte de a se crăpa de ziuă. Bătea un vînt cald, și luna era superbă. Niciodată n-am uitat ziua aceea” (H.B., 334—336).

„În ziua cînd mi-a scăpat vulpea, mi-a fost îngrozitor de frică, o frică mult mai mare decît cea pe care am simțit-o într-un cîmp de cînepă din Silezia (campania din 1813) vînzînd cum se îndrepta spre mine, eram singur, un pîlc de optsprezece sau douăzeci de cazaci. În ziua aceea la Comboire, mă uitam la ceasul meu de aur, așa cum fac în orice împrejurare gravă, ca să-mi rămîină măcar amintirea limpede a orei, și cum făcuse domnul de Lavalette în momentul condamnării la moarte (de către Bourboni). Era ora 8, fusesem sculat cu noaptea-n cap, ceea ce întotdeauna mă face să fiu mahmur toată dimineata. Tocmai visam la frumusețea peisajului, la iubire și probabil la primejdiile întoarcerii, în clipa cînd vulpea se îndreptă întins spre mine. Mi-am dat seama că e vulpe după coada ei stufoasă, pentru că în prima clipă am crezut că e un cîine” (H.B., 331—334).

Două serii de evenimente sînt opuse aici : 1. „măruntele” întîmplări cinegetice (uciderea a trei sturzi și a unei vulpi) 2. campaniile napoleoniene de la Brunswick (1808) și din Silezia (1813), care, în timpul convențional al istoriei, sînt evenimente de primă mărime. Opoziția mărunt/mare este însă — în durata lăuntrică pe care o re-creează, descriînd-o, aceste texte — răsturnată, „mărunte”, devenind evenimentele din 2, în timp ce cele din 1 capătă importanța unor „împrejurări grave”. Analogia stabilită între cele două serii prin trei ocurențe [„Abia în 1808, la Brunswick, mi s-a făcut scîrbă de vînătoare”; „În ziua cînd mi-a scăpat vulpea, mi-a fost îngrozitor de frică, o frică mult mai mare decît cea pe care am simțit-o într-un cîmp de cînepă din Silezia (campania din 1813)” ; „În ziua aceea la Comboire, mă uitam la ceasul meu de aur, așa cum fac în orice împrejurare gravă, [...] și cum făcuse domnul de Lavalette în momentul condamnării la moarte (de către Bourboni)”] echivalează, prin mijlocul memoriei afective, evenimentul istoric, de importanță

obiectivă, cu evenimentul de trăire intimă, împrejurarea de proporții „microscopice” cu cea de proporții uriașe. Această echivalare este susținută și de utilizarea unor sintagme ce funcționează pentru ambele serii, ca : „*stropi mari de sânge*” (vizualizați de Stendhal : „*pe care îi mai văd și acum*”), „*semn al victoriei*”, „*mi-a fost îngrozitor de frică*” etc. Această echivalare presupune înălțarea în scară ierarhică a „măruntelor” evenimente ale unei biografii până la nivelul marilor evenimente consemnate de istorie. Ea este posibilă pentru că și acestea au fost trăite de către un narator concret (avem aici de a face cu un specimen al tehnicii „restrîngerilor de câmp”, mult utilizată de Stendhal în romane, unde evenimentele istorice sînt descrise așa cum le vede conștiința concretă a personajului, deci fenomenologic, și nu din perspectiva unui narator omniscient). Mai corect spus, orice „ierarhie” prestabilită dispăre, evenimentele au importanța pe care le-o acordă conștiința subiectului care le trăiește, categoriile obiectiv/subiectiv fiind transgresate. (Toate aceste aserțiuni pot fi aplicate și „romanului nou” din secolul al XX-lea.)

Formal însă, la nivelul sintaxei (poeticii) operei, nu mai putem vorbi de o echivalare. Evenimentul „mărunt” este „povestit foarte distinct”, „tocmai din cauza dimensiunii sale microscopice”, „povestire” ce, întrerupînd firul narațiunii „principale”, are statut de descriere. În timp ce marele eveniment istoric este consemnat lapidar (eliptic), evenimentul mărunt ocupă aproape întreaga textură a povestirii-descriere, expansiunea sa fiind o progresiune metonimică prin asociație de imagini și idei. Imaginile sînt și aici vizualizate nu numai în text, ci și prin desene aferente, la care se fac trimiteri cu un fel de doctă pedanterie ce se vrea riguros exactă (ca și cum ar vorbi despre un eveniment „istoric”) : „*În S cărarea putea să aibă vreo două picioare, iar în S', două palme ; ca să treacă din S' în H, vulpea trebuia să facă un salt ; la împușcătura mea ea sări în mărăcinișurile din B, la cinci sau zece pași mai jos de noi*” (H.B., 334). Conotațiile erudite ale acestor însemnări, care abundă în *Viața lui Henry Brulard*, dar totdeauna numai în relație cu „măruntele” evenimente biografice, presupun din nou echivalarea acestora cu marile evenimente istorice, în mod curent, singurele beneficiare ale unui asemenea gen de cercetare. (cf. și *supra*, p. 79) :

„Sînt sigur de cele trei ferestre cu cercevele în cruce în B și de poziția lor față de strada Pont-Saint-Jaime” și contextul respectiv). Stendhal ne propune, desenată cu mîna lui, nu harta marilor bătălii napoleoniene, ci pe cea a propriilor trăiri din trecut, o hartă pe care sînt însemnate matematic senzații, sentimente, idei, în sfîrșit cunoscute subiectului care le-a trăit, prin mijlocirea acțiunii scripturale („Dar ce fel de caracter am eu? Mi-ar fi foarte greu să spun. Poate că adevărul îl voi descoperi la 65 de ani, dacă apuc să-i împlinesc” — H.B., 215).

Mîna auctorială scrie desene imaginare, litere „imaginare” (aparținînd, adică, spațiului fictiv al literaturii) trasate pe nisip (inițialele femeilor iubite), pe alte obiecte („M-am întors în grabă la palatul Conti [Piazza Minerva]; eram frînt. Purtam un pantalon alb de... englezesc, am scris pe partea dinăuntru a cordonului: 16 octombrie 1832, curînd voi împlini 50 ani, prescurtînd astfel **PENTRU A NU FI ÎNTELES**: J. vaisa voir la 5¹).

Seara, întorcîndu-mă destul de plictisit de la serata ambasadorului, mi-am spus: ar trebui să-mi scriu viața, poate că voi ști pînă la urmă, cînd va fi gata, peste doi sau trei ani, ce-am fost de fapt, vesel sau trist, om de spirit sau nătărău, curajos sau fricos, și, în general, fericit sau nefericit. Il voi putea ruga pe di Fiori să citească manuscrisul” — H.B., 10—11), în sfîrșit, și dintru început, și totodată, pe hîrtie², însemnări „intime”, romane, „vieți” de muzicieni, note de călătorie etc., „eseuri” despre literatură, arte și iubire, nuvele, „opere” încărcate de note marginale și de epigrafe, multe „neterminate”. La nivelul acesta, al totului care este

1. Însemnare criptică pentru: „Je vais avoir la cinquantaine” („Voi împlini cincizeci de ani”). Asemenea notații enigmatice, obținute printr-un joc cu literele, abundă în textul stendhalian „autobiografic”. Incifrarea are loc și prin recurs la limbile engleză și italiană.

2. Gérard Genette, care citează și această notație din *Jurnal*, prin care Stendhal celebrează „victoria” sa asupra Angelei Pietragnua: „Văd pe bretelele mele că s-a întîmplat în 21 septembrie 1811, la orele unsprezece și jumătate dimineata”, își pune o întrebare ce interesează îndeaproape demersul nostru: „Între Beyle ce înscrie pe praf, pe centură, pe bretele, și Stendhal care transcrie pe hîrtie, unde începe literatura?” „Stendhal”, în *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 167.

OPERA lui Stendhal, întâlnim din nou elipsa, structura discontinua, lacunara, heterogenă la prima vedere, dar care, la o privire mai adâncă, poate revela o organizare omogenă, ținând de ordinea „scriptibilului”². Spunem „poate revela”, pentru că însăși presupозиția noastră (text plural, producător de sensuri în procesul unei lecturi plurale) ne silește să acceptăm și posibilitatea lecturii „tradiționale”, care citește romanele în regim de heterogeneitate în raport cu celelalte opere stendhaliene. Soluția de continuitate dintre toate aceste texte (funcționând nu numai la nivelurile „gen”, grad de „elaborare”, „univers tematic” etc. ci și la cel de material *pe și cu* care sînt scrise — hîrtie, nisip, etc., peniță, briceag etc.), adică elipsa multiplicată ce poate fi comparată cu golurile (ochiurile) unei rețele, le unifică, paradoxal, prin lectură, într-o aceeași activitate a textului scriptibil. Părțile disjuncte, risipite, se adună într-un CORP, cel al OPEREI stendhaliene. Ceea ce este „neterminat” se desăvîrșește prin ceea ce este „terminat”, părțile răspunzîndu-și, luminîndu-se una pe alta în sintaxa și semantica lor, „terminat” și „neterminat” pier-

1. Cf. și Gérard Genette, *op. cit.*, p. 169: „Textul stendhalian — cu notele lui marginale și cu însemnările lui pe bretele — este unul singur (subl. în text). Nimic nu ne îngăduie să izolăm aici acel super-text prețios elaborat care ar fi, ne varietur, opera lui Stendhal. Tot ceea ce trasează penița lui Beyle (sau bastonul, sau briceagul său, sau Dumnezeu mai știu eu ce) este Stendhal, fără diferențiere sau hierarhie”.

2. Textul „scriptibil”, opus celui „lizibil”, este definit de Barthes ca „valoare a ceea ce poate fi scris (și re-scris) astăzi”, „în această lume care este a mea”, „modelul său fiind productiv (și nu reprezentativ)”. „De ce scriptibilul este valoarea noastră? Pentru că miza travaliului literar (a literaturii ca travaliu) constă în a face din cititor nu un consumator, ci un producător de text. Literatura noastră este marcată de divorțul necruțător pe care instituția literară îl menține între cel ce fabrică și cel ce folosește textul, între proprietarul și clientul său, între autorul și cititorul său”. „În fața textului scriptibil se înalță deci opusul său, valoarea sa negativă, reactivă: ceea ce poate fi citit, dar nu și scris: lizibilul. Numim clasic orice text lizibil” (S/Z, Paris, Seuil, 1970, pp. 10—11).

Interpretarea noastră încearcă să facă din Stendhal un „contemporan al nostru” tocmai prin deblocarea unui text stendhalian lizibil, prin transmutarea lui într-un text scriptibil, scriptibil de către cititor, în virtutea lecturii plurale ca premisă.

zîndu-și aici orice sens, aici, adică în spațiul lecturii plurale, care nu termină niciodată a citi un text *totdeauna* terminat în literalitatea sa (dincolo de orice proiect al autorului, care-l poate considera „terminat” sau „neterminat”).

Bruionul, opera *aproape* terminată (cf. *Amintiri egotiste*, Lucien Leuwen), opera *abia* începută, însemnarea marginală, proliferarea epigrafelor care-și citează cu *aproximație* sursa, desenele invadînd paginile *Vieții lui Henry Brulard*, dar și pe cele ale manuscriselor, — toate sînt moduri ale aceleiași scriituri „rapide”. „Rapidă” este și însemnarea lacunară, criptică, pe nisip, curea, bretele, care o dublează pe cea de pe hîrtie, contestîndu-i parcă literaritatea specifică, care o prelungește și o susține, de asemenea, în toate sensurile, în măsura în care este, ca și cea practică pe hîrtie, un *exercițiu* scriptural zilnic, o praxis trăită ca necesitate vitală. Stendhal crede în *adevărul univoc* al *cuvintelor*, în posibilitatea strictei lor adecvări la ceea ce ele desemnează, fără reziduuri de ambiguitate. Echivocul provine doar din greșita lor folosire, ce poate fi, printr-un studiu susținut și atent, înlocuită printr-o bună folosire :

„Cred, și-ți voi demonstra mai tîrziu, că toate nefericirile noastre nu provin decît dintr-o eroare, și că adevărul este singura cale de-a obține fericirea ; să ne dăm așadar toată silința spre a cunoaște acest adevăr. Diversele înțelesuri pe care le acordăm cuvintelor folosite de noi sînt deseori un mare izvor de eroare. Să căutăm a vedea așadar ce anume spun aceste cuvinte (subl. ns.). Fă-ți așadar cît mai repede un caiet de studiu, nu rosti niciodată cuvîntul virtute fără să-ți spui tot ce folosește celor mai mulți. Cuvîntul educație, artă de-a forma mintea (sau inteligența) omului și sufletul său (sau centrul voințelor sale), dînd amîndurora cea mai bună (cea mai folositoare celor numeroși) dezvoltare cu puțință.

Însușește-ți această deprindere : vei fi nespus de uimită pomenindu-te într-o zi în stare să-i înțelegi pe oamenii cei mai de seamă, Bacon, Montesquieu, Lancelin, Vauvenargues, Pascal etc.” (S.P., 77).

El transpune acest crez, prin care „fericirea” este insolubil legată de „adevăr”, în arta sa. În mod paradoxal, „oralitatea” ei (funcția de „transcriere” fidelă a unei parole preexistente) se răstoarnă în scriptibilitate : scriitura stendhaliană este scriptibilă (poate fi citită plural) tocmai pentru



că este locul ideal pentru o lectură literală. Literal și literar coincid în actul lecturii.

Am văzut: pentru Stendhal, „transcrierea” literală (el spune „sinceră”, „firească”, „adevărată”, presupunând existența unei coincidențe între literă — cuvânt — și lucru) este o șansă întru comunicarea cu serii succesive de viitori cititori. Caracterul criptic al unora dintre notațiile sale nu contrazice afirmația noastră, deoarece descifrarea lor presupune în primul rând o activitate la nivelul literei, al literalității. El pune în funcțiune dispozitivul literalității — scriitura „rapidă” —, solicitând o simetrică activitate din partea cititorului: cea a lecturii literale (asemenea simetrii sînt, după cum am putut arăta, frecvente la Stendhal, actul lecturii fiind pentru el ca un fel de act auctorial în oglindă). El mizează pe acest dispozitiv, diseminarea eliptică — prin care enunțul devine enunțare în actul lecturii — nefiind întotdeauna prevăzută, proiectată de el. „Transcriind” *ad litteram* crima și judecata lui Julien Sorel, fără motivații suplimentare, el pune critica „tradițională”, căutătoare de explicații psihologizante, în situația de a găsi propria-i soluție. Émile Faguet, apoi Léon Blum, Maurice Bardèche și Pierre Martineau găsesc o motivație în nebunia eroului, care acționează „*constrîns parcă de o obsesie*” etc. „Elipsa intenției” personajului, probabil deliberat construită de autor, este însă activizată și de o alta: textul nu explică de ce Julien nu este apărut la proces ca făptaș al unei crime săvîrșite din gelozie de către un nebun. Or, interpretarea: Julien trage asupra doamnei de Rênal în stare de nebunie, inexistentă la contemporanii lui Stendhal (la Sainte-Beuve, de exemplu), devine posibilă, în 1892, cînd își scrie Faguet studiul, prin importanța pe care o capătă pentru generația sa clinica psihiatrică¹. Discursul critic proliferază, asociind juridicul cu

¹ Pentru toate aceste date, cf. Yves Ansel, *Stendhal littéral*, in *Littérature*, nr. 30, mai 1978, pp. 82—83. Autorul trimite la M. Foucault, *La naissance de la clinique*, Paris, P.U.F., 1963, *L'archéologie du savoir* (cap. IV), Paris, Gallimard, 1969 și la lucrarea colectivă *Moi, Pierre Rivière...*, Paris, Gallimard/Julliard, 1973, col. „Archives”.

Din perspectivă rousseliană și derridiană, Yves Ansel întreprinde o lectură „literală” a romanului *Roșu și Negru*, descifrînd o tulburătoare diseminare a grupului de litere OR, prezent în numele personajului prin-

psihiatricul, uimindu-se de lipsa apărării pe baza circumstanțelor atenuante. Or, în literalitatea lui, textul stendhalian „transcrie” o realitate ce doar pentru generațiile viitoare de cititori se constituie în elipsă: „Posibilitatea de a pleda pentru circumstanțe atenuante nu exista înainte de legea din 28 aprilie 1832”¹.

Elipsa discursivizată operează și în procedeul „restrîngerilor de cîmp”². Critica le-a recunoscut și le-a studiat în romane, dar nu și în ceea ce ea a numit operele „intime”. Or, a le descrie aici ni se pare foarte important, spațiul acesta puternic marcat ca „autobiografic” îngăduindu-ne să le surprindem în plin proces de geneză, în relația planului existențial cu cel scriptural, conștientizată și chiar teoretizată de Stendhal. Aici cele două „personaje principale”, asupra cărora focalizează în mod variabil „narațiunea”, sînt autorul/naratorul/omul (Stendhal/Beyle), ipostaziat și ca „personaj” (Henry Brulard, în *Viața lui Henry Brulard*, domnul M.L....,

cipal (SOREL), în titlu (ROUGE, NOIR), în numele unor eroine (Léonore Laure din DE L'AMOUR etc. Tema diseminată anagramatic este cea a aurului (a bogăției), asociată cu tema iubirii (AMOR), cu cea a morții (MORT) și cu cea a destinului (SORT, înscris în Sorel).

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, ediția Pierre Castex, Paris, S.E.D.E.S., 1967, nota 11, p. 643, apud Yves Ansel, op. cit.

2. Cf. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.

Reluînd termenul propus de Blin, Genette face următoarele observații ce ne pot interesa: „Acest tip de elipsă implică o mare libertate în alegerea punctului de vedere narativ. Stendhal, după cum știm, inaugurează tehnica «restricțiilor de cîmp», care constă în a reduce cîmpul narativ la percepțiile și gîndurile unui personaj. Dar el alterează această decizie [...], reținînd pentru el unele dintre aceste gînduri, adeseori cele mai importante, dar și schimbînd adeseori personajul care le focalizează: chiar într-un roman atît de centrat asupra persoanei eroului cum este Roșu și Negru, se întîmplă ca narațiunea să adopte punctul de vedere al unui alt personaj [...]. În sfîrșit, și mai ales, focalizarea povestirii este tulburată, după cum se întîmplă aproape întotdeauna la Stendhal, prin practicarea a ceea ce Georges Blin a numit «intruziunea de autor», pe care ar trebui mai curînd să o numim intervenția naratorului (subl. în text), stabilind o distincție, deosebit de necesară în cazul lui Stendhal, între cele două roluri” (op. cit., p. 185).

comisvoiajorul din *Memoriile unui turist*), și cititorul. Dar dacă ne-am opri aici, am simplifica peste măsură lucrurile. Aceste două „personaje principale” se ipostaziază, la rîndul lor, în nenumărate alte instanțe.

Narațiunea focalizează prin frecventă și rapidă schimbare asupra unor cititori situați pe paliere istorice variabile sau asupra unor cititori individualizați. Am dat la începutul acestei cărți numeroase exemple ce pot fi reluate aici. Să ne reamintim structura lor, care implică și focalizări asupra unor grupuri sociale, asupra spațiului mental al unei epoci, conectate la focalizarea asupra instanței autor/narator/om:

„Cred că numai datorită unei întâmplări foarte norocoase n-am rămas rău, ci doar scîrbit pentru tot restul vieții de burghezi, de iezuiți și de orice soi de ipocriți. Probabil că succesele obținute în 1797, 98 și 99 și conștiința propriei mele forțe m-au vindecat de răutate. La toate frumoasele mele calități se mai adăuga și un orgoliu insuportabil.

[...] Aceste cuvinte, josnicie burgheză, exprimă doar o nuanță, poate că în 1880 va fi ceva foarte obscur. Grație ziarelor, burghezul provincial devine o raritate, nu mai există moravuri burgheze. [...].

Voi cita, așadar, ca exemplu de provincialism burghez, stilul excelentului meu prieten, domnul Fauviel (membru al Academiei), în excelenta sa Viață a lui Dante, tipărită în 1834 în *Revue de Paris*. Dar, vai, ce-o să se întâmple cu toate acestea în 1880? Vreun om de spirit cu condei bun va pune mîna pe cercetările profunde ale excelentului Fauviel, și toată munca acestui burghez cumsecade și conștiincios va fi dată uitării” (H.B., 105—106).

Instanța autor/narator/om se ipostaziază și ca un cititor văzut sub unghiuri variabile în raport cu sine însuși, dar și cu alte instanțe de lectură:

„Aveam, așadar, un anume ideal de frumos literar în minte în 1796 sau 1797, pe cînd urmam cursul domnului Dubois-Fontanelle, acest frumos era foarte deosebit de al său. Caracteristica cea mai pronunțată a acestei deosebiri era marea mea dragoste gentru adevărul tragic și simplu al lui Shakespeare, contrastînd cu puerilitatea emfatică a lui Voltaire.

Îmi amintesc, printre altele, că domnul Dubois ne recita cu entuziasm anumite versuri de Voltaire sau de-ale sale, în care întâlneai : în rană... să răsucești cuțitul. Cuvântul cuțit mă supăra din cale-afară, profund, pentru că nu se acorda cu principiul meu, cu dragostea mea pentru simplitate. Abia astăzi văd acest de ce. Toată viața mea am simțit cu intensitate, dar nu văd cauza decât mult mai târziu" (H.B., 313).

Acest de ce ? este spațiul alb, lacuna ce rămâne mereu a fi umplută, de către cititor, de către Stendhal însuși, care se „citește” pe sine în timp ce „se scrie”. Dar și în timp ce-i citește pe alții :

„Cartea asta [Eseu despre poezie și pictură de abatele Dubois] răspundea unor sentimente ascunse în sufletul meu, sentimente mie însumi necunoscute” (H.B., 316).

Eliptic asupra „cauzei”, asupra motivației (cf. exemplul celebru, expus mai sus, din *Roșu și Negru*), textul se ambiguizează, devine enigmatic, se literaturizează :

„Am aflat nu demult, citind o carte [scrisorile lui Victor Jacquemont, *Indianul*], că cineva a putut să mă găsească sculptor. Mai văzusem aproape același lucru acum câțiva ani într-o carte pe-atunci la modă, de lady Morgan. Uitasem de această calitate care mi-a făcut atîția dușmani. Poate că nu era, de fapt, decât aparența (subl. ns.) calității, și dușmanii sînt ființe prea comune pentru a putea judeca ce înseamnă să fii sculptor ; cum ar putea judeca ce înseamnă să fii sculptor un conte d'Argoud, de exemplu ? Un om a cărui supremă fericire constă în lectura zilnică a două sau trei romane în-12°, pentru cameriste ! Cum ar putea judeca spiritul domnul Lamartine ? În primul rînd, pentru că n-are, în al doilea, pentru că el însuși devoră zilnic cîte două volume de platitudini îngrozitoare. (Văzut la Florența în 1824 sau 1826)” (H.B., 21).

Aici Stendhal devine totodată „carte” citită de alții, intrînd în ceea ce am putea numi o curioasă relație de intertextualitate cu cărțile citite de aceștia. Schimbarea unghiurilor de vedere este de un extrem rafinament, semnul negativ și cel pozitiv, aparența și realitatea sînt interșanjabile, ca și literatura și viața care, textualizate, devin izomorfe. Privit din perspectiva „dușmanilor” săi, Stendhal este un „om de spirit” (chiar această „calitate” i-a creat mulți „dușmani”). Pe de altă parte, Stendhal însuși se consideră un „om de spi-

rit" („Marele drawback [inconvenient] cînd ai spirit e că trebuie să stai cu ochii țintă spre semiproștii din jur și să te îmbibi cu senzațiile lor plate. Cusurul meu e că mă lipsesc de cel mai sărac cu fantezia și devin de neînțeles" — H.B., 22). Coincidența opiniei sale cu cea a „dușmanilor" nu o întărește, ci, dimpotrivă, o face ezitantă, el privind, fie și numai pentru o clipă, din unghiul lor, care este cel al unor „ființe prea comune pentru a putea judeca ce înseamnă să fii scriitor: poate că ceea ce el socotise pînă atunci a fi o calitate nu-i decît „aparența calității". Adevărul apare și aici pentru Stendhal ca un raport dialectic între conștiința concretă și lucru, nu dat o dată pentru totdeauna, ci re-făcîndu-se la nesfîrșit în funcție de noi contexte (ca și adevărul operei înseși, mereu altul în funcție de cititor și de epocă).

Așa cum am mai arătat, Stendhal nu contestă existența unui adevăr „obiectiv", cel al „faptelor" pozitive, înscris într-un „timp al ceasornicelor" („Toate acestea le-am văzut de jos, ca un copil. Poate că cercetîndu-se jurnalul departamentului, dacă exista așa ceva pe-atunci, sau prin arhive, s-ar descoperi exact contrariul în privința datelor, dar în privința efectului produs asupra mea și-a familiei, lucrurile sînt sigure" — H.B., 119), dar îl vede în diferența lui în raport cu adevărul concret, sensibil, al unei conștiințe. Este tocmai spațiul de manevră de care are nevoie spre a-și inventa romanul, uzînd de tehnica „restrîngerilor de cîmp", ele însele strîns legate de ideea schimbării unghiurilor de vedere. Sintagma „restrîngeri de cîmp" trebuie bine înțeleasă: e o decupare a realității, în funcție de un unghi de vedere al unei conștiințe concrete, decupare care este însă macroscopiată în raport cu un presupus context. Metafora prin care Stendhal aproximează această experiență a relației sale cu realul este cea a „lunetei" și a „telescopului", instrumente îndreptate asupra unei părți dintr-un ansamblu, dar instrumente măritoare. Experiența, mai întîi de natură existențială, este neîntîrziat pusă în relație de izomorfism cu activitatea de cititor/scriitor:

„La acest curs, ca și la toate celelalte, a avut loc pe la mijlocul anului un examen. Am obținut un avantaj considerabil asupra acelui mic iezuit de Paul-Émile, care învăța totul pe dinafară și de care mi-era frică din cauza asta, pentru că n-am deloc memorie.

Iată unul din marile defecte ale minții mele : rumeg întruna lucrul care mă interesează, și tot privindu-l din poziții sufletești diferite, sfîrșesc prin a descoperi ceva nou, schimbîndu-i în cele din urmă aspectul.

Scot tuburile lunetei în toate sensurile, sau le vîr înăuntru, ca să folosesc imaginea domnului de Tracy (vezi Logica)“ (H.B., 310).

„Toate faptele care alcătuiesc viața lui Chrysale (personaj din Școala femeilor de Molière — n. ns.) sînt înlocuite la mine prin romanesc. Cred că această pată de pe telescopul meu le-a fost utilă personajelor mele din romane ; există un fel de josnicie burgheză pe care ele n-o pot avea, cît despre autor, asta ar fi pentru el ca și cum ar vorbi limba chineză fără s-o știe“ (H.B., 106).

„Descoperirea“, rezultat al modificării unghiului de vedere, este creație („schimbă“ „în cele din urmă aspectul“ „lucrului“ „privit din poziții sufletești diferite“), în măsura în care înseamnă un adevăr nou, în planul operei și/sau al vieții. Metafora „petei“ de pe „telescop“ nu spune nici ea altceva, căci „pata“, de asemenea, este o modalitate a schimbării unghiului de vedere, o lectură, printr-o nouă grilă, a realității. Ea estompează, sau ocultează cu totul, părți din realitate, participînd la aceeași tehnică a decupării specifică „restrîngerilor de cîmp“. În fragmentele citate această tehnică (dată mai întîi ca experiență trăită) angajează un narrator/personaj cu statut ambiguu (Beyle/Stendhal/Brulard), dar și discursivizează statutul personajelor din romanele lui Stendhal, stabilind din nou o relație, pe care tot timpul ne-am străduit să o punem în evidență, între „autobiografie“ și „roman“. Interesant este că în context, „pata“ (elipsa) apare ca soluție prin care se poate realiza comunicarea cu viitorul cititor. Căci textul citat continuă : „Aceste cuvinte, josnicie burgheză, exprimă doar o nuanță, poate că în 1880 va fi ceva foarte obscur“. Nu discutăm aici faptul că Stendhal se înșală în exemplul ales, că nuanța nu s-a pierdut nu numai pentru cititorul din 1880, dar nici pentru cel din zilele noastre, ci doar un mecanism al poieticii poetice stendhaliene prin care scriitorul încearcă să se situeze pe un teren de interes comun cu un viitor cititor, mai puțin documentat în ceea ce privește epoca în care scrie el, Stendhal, și căruia, deci, „nuanțe“ prea strict legate de o mentalitate datată istoric îi vor scăpa întotdeauna.

În alt plan — al „faptelor“, al memoriei voluntare și al cronologiei —, acest mod de a „privi“ poate să apară ca o „lipsă de sagacitate“, expresie pe care Stendhal și-o aplică în chip ironic :

„Ieri seară, 18 ianuarie 1836, sărbătorirea Sfântului Scaun, ieșind din catedrala San-Pietro la orele 4 și întorcându-mă să privesc domul, pentru prima oară în viața mea l-am privit așa cum ai privi alt edificiu, i-am văzut balconul de fier al tamburului. Mi-am spus : „Pentru prima oară văd ce este de fapt ; pînă acum l-am privit așa cum privești femeia iubită“. Totul îmi plăcea (vorbesc de tambur și de cupolă), cum să-i fi putut găsi un cusur ?

Iată că pe o altă cale, din altă direcție, revin pentru a constata defectul pe care l-am notat mai sus în această veridică povestire a mea, lipsa de sagacitate“ (H.B., 314).

Textul acesta (minus paragraful al doilea) pare scris de Proust. Și totuși — nu, nu am încurcat fișele — este o pagină de Stendhal. Nu mai puțin proustian este și următorul, prin care surprindem mecanismul nașterii unei metafore, conform definiției lui Proust : „Metafora este imaginea deformată“.

„Văd că eram ca un cal sperios, și numai datorită unui cuvînt pe care mi l-a spus domnul de Tracy (ilustrul conte Destutt de Tracy, pair al Franței, membru al Academiei Franceze și, mai mult încă, autor al legii din 3 prerial privind școlile centrale), numai datorită unui cuvînt pe care mi l-a spus domnul de Tracy am făcut această descoperire.

Am nevoie de un exemplu. Pentru un fleac, o ușă întredeschisă noaptea, de exemplu, îmi și închipuiam doi oameni înarmați ațintindu-mi calea pentru a mă împiedica să ajung la fereastra ce da spre galeria în care mă întâlneam cu metresa mea. Era o nălucire pe care precis că n-ar fi avut-o nici un om cu mîntea întreagă, ca Abraham Constantin, prietenul meu. În cîteva secunde (patru sau cinci, cel mult), sacrificiul vieții mele era fapt perfect împlinit ; mă năpusteam ca un erou în întîmpinarea celor doi dușmani care se preschimbeau într-o ușă întredeschisă“ (H.B., 28).

Aici, o dată cu „evidența“ avută prin schimbarea unghiului de vedere, funcționează și tehnica „petei“ de pe „telescop“, care conferă o ființare „romanescă“ realității celei mai banale.

Asemenea descrieri zise mai târziu „impresioniste” mai pot fi întâlnite în literatura franceză și pînă la Stendhal — una dintre cele mai novatoare opere în această privință este cea a doamnei de Sévigné —, dar la el se organizează într-un sistem, care se și auto-comentează în această dimensiune a sa. Coerența cu totul specială a sistemului arătat ni se pare a rezida la Stendhal în faptul că el nu e racordat numai la autor, ci și la cititor, ipostaziat în instanță auctorială cu prerogative atît de mari, încît „jocul” literar nu mai este posibil în afara lui. Notarea sincopată a „senzației” (a „impresiei”, va spune Proust) este parte integrantă a acestui ansamblu, căci ea are cele mai mari șanse de a fi „utilă” (alt concept stendhalian prin care este definit „frumosul”) unui cît mai mare număr de cititori, ce se vor recunoaște în ea. Pentru Stendhal, criteriul oricărei poetici, primul și ultimul, dincolo de inevitabila rețea de criterii subsidiare, se situează la polul receptării:

„Frumusețea unei opere are drept măsură senzația pe care o stîrnește în noi. Cu cît această senzație este mai netă și mai distinctă, cu atît e mai vie. Orice poetică nu-i decît dezvoltarea acestui principiu” (subl. ns.)¹.

Înțelegem acum mai bine de ce „episodul bătăliei de la Waterloo”, din *Mănăstirea din Parma*, trebuie pus în relație cu fulgurațiile din aceste texte „intime”, oarecum marginalizate de către critică. Este adevărat că aici avem de a face cu o adevărată construcție², cu ceea ce, în raport cu „gamele” din *Viața lui Henry Brulard* etc., am putea numi o „simfonie”. E o demonstrație perfectă a tehnicii „restrîngerilor de cîmp”, din care nu lipsesc nici cîteva cuvinte-temă, aidoma unor laitmotive (și iarăși trebuie să facem analogia cu Proust). Fabrice del Dongo, venit din Italia spre a lua parte la luptă, se află în preajma bătăliei, descrisă de Sten-

1. Apud H. B. Stendhal, *Du romantisme dans les arts*, textes réunis et présentés par Juliusz Starzynski, Paris, Hermann, 1966, p. 44.

2. Rezultat paradoxal al scriiturii „rapide”, mai rapide în acest roman dictat decît în oricare altul (cf.: „Scrie repede observațiile făcute cu prilejul călătoriei tale la Echelles. E tot ce poate fi mai folositor; eu am început să fac acest lucru” — S.P., 101. „Scrie-mi repede, că mine, fără întorsături de stil. Primul merit chiar și pentru cel care vrea să fie neapărat elocvent [în acest secol] este simplitatea” — S.P., 121).

dhal preponderent prin mijlocirea a ceea ce vede și simte personajul său. Consecvența menținerii acestui unghi de vedere este desăvârșită. „Lacuna” (elipsa) ce se creează astfel este bălălia însăși, luată în totalitatea ei, din care nu ni se arată decât fragmente discontinue și efectele lor asupra eroului. El „citește”, asemenea nouă prin medierea lui, o realitate lacunară pe care o „umple” cu propria-i trăire, transformând-o în plenitudine. Ni se pare foarte important să insistăm asupra acestui izomorfism între felul cum *receptează* realitatea omul/autorul Beyle/Stendhal, felul cum o *receptează* personajele sale și, în sfârșit, felul cum sîntem noi, cititorii săi, constrînși, prin chiar „modul de folosire” înscris în opera însăși, să o *receptăm* pe aceasta. Dînd cuvîntului un sens mai larg, mult utilizat astăzi, am spune că în toate aceste trei planuri are loc aceeași experiență de „lectură”: „cititorul” este angajat să *participe*, printr-o implicare foarte activă, la crearea (producerea) unui adevăr. Modul în care, de exemplu, Victor Hugo, în *Mizerabilii*, descria aceeași bălălie (cele două episoade sînt automat puse în relație de către întreaga critică, și noi înșine trebuie să o facem, într-atît de exemplară pentru două tipuri de scriitură este opoziția lor), văzînd-o *à vol d’oiseau*, în desfășurarea ei *completă*, întocmai ca un general de armată ce ar privi o machetă cu mișcarea și înfruntarea trupelor în cursul unei lupte, îi oferă cititorului *toate* elementele tabloului, pe care el le *receptează* într-o stare de relativă pasivitate, nemaiputînd adăuga sau scoate nimic din ceea ce îi este oferit de către autorul omniscient, care *vede bălălia pentru el, cititorul*. Tabloul descris de Stendhal este văzut de cititor o dată cu personajul, cititorul descoperind treptat, o dată cu acesta, realitatea bălăliei, sau, mai bine zis, numai o parte a acestei realități, restul rămînînd o taină resimțită ca prezență teribilă, ce se cere descoperită și descifrată. Acest mod discontinuu de a descrie prin mijlocirea unei priviri *concrete* (privirea lui Hugo este abstractă — în ciuda detaliilor pitorești ale tabloului —, nici o privire a unui subiect concret nu ar putea îmbrățișa dintr-o dată, în totalitatea și în amănuntele sale, o scenă de bălălie, căci privitorul ar trebui să se afle în același timp departe de bălălie, pe un loc înalt, și *totodată* în stricta ei apropiere, dacă nu chiar în mijlocul ei) este — să o mai spunem încă

o dată ? — modul prin excelență de a fi al elipsei stendhaliene :

„A doua zi, cu un ceas înainte de revărsatul zorilor, porni din nou la drum și, tot mîngîindu-și calul, izbuti să-l facă s-o ia la trap. Către ceasurile cinci, auzi bubuitul tunurilor : era preludiul bătăliei de la Waterloo. [...]

COTIRĂ spre dreapta și apucară pe o scurtătură, printre fînețe ; noroiul era adînc de un cot ; cărucioara fu cît pe-acî să se răstoarne ; Fabrice împinse la roată. Calul i se poticni de două ori ; curînd drumul, mai puțin clisos, se preschimbă într-o potecă ȘERPUIND prin iarbă. Nu făcuseră nici cinci sute de pași, cînd mîrtoaga lui Fabrice se opri deodată locului : un leș zăcea de-a curmezișul potecii, îngrozind deopotrivă cal și călăreț.

Fabrice, foarte palid de felul lui, se făcu verde la față ; cantiniera, după ce PRIVI mortul, spuse, ca și cum ar fi vorbit pentru sine : «Asta nu-i din divizia noastră». Apoi, ridicînd OCHII asupra eroului nostru, izbucni în rîs.

— Ha, ha, ha ! Ce-i, mititelule ? O cam băgași pe mîneacă. Dar Fabrice parcă înghețase. Ceea ce-l cutremura, mai ales, era halul de murdărie a picioarelor mortului, care și fusese despuiat de încălțăminte și căruia nu i se lăsaseră decît niște amăriți de pantaloni mînjiți de sînge.

— Apropie-te, îl îndemnă cantiniera ; descalecă, trebuie să te deprinzi cu de-al de astea ; ia te uită, strigă ea, la cap l-au lovit !

Un glonț, intrat pe lîngă nas, ieșise prin tîmpla opusă, slujind cadavrul în chip groaznic ; UN OCHI ÎI RAMĂSFUSE DESCHIS.

— Hai, mititelule, coboară de pe cal, îi spuse iar cantiniera, și strînge-i mîna, să vedem dacă-ți răspunde.

Fără să șovăie, deși gata să-și dea sufletul de scîrbă, Fabrice sări jos de pe cal și, apucînd mîna mortului, o scutură o dată zdravăn ; apoi rămase năucit : simțea că nu mai are putere să se salte iar în șa. Ceea ce-l îngrozea cel mai tare era OCHIUL ACELA HOLBAT.

«Vivandiera va crede că sînt fricos», își spuse el amărît ; dar simțea că, dacă mai face o singură mișcare, se prăbușește. Clipa aceea fu pentru el, înspăimîntătoare ; puțin lipsi să nu i se facă rău de-a binelea. [...]

Bubuiturile începeau să semene cu un tunet neîntrerupt ; între o bubuitură și cealaltă nu mai era nici un răgaz, iar pe fundalul acestui tunet neîntrerupt, ce semăna cu mugetul unui torent îndepărtat, se deosebeau foarte bine salvele plutonului. [...]

În clipa aceea, o ghiulea se sparse pieziș, în șirul sălciilor, iar Fabrice avu în fața OCHILOR ciudata priveliște a unei puzderii de crenguțe ce zburau în toate părțile, ca retezate de coasă. [...]

Fabrice era încă sub farmecul acelei ciudate priveliști, când un grup de generali, urmați de vreo douăzeci de husari, străbătură în galop unul din COLȚURILE pajiștei la MARGINEA căreia se oprișe el ; calul lui necheză, se cabră de două-trei ori la rînd, apoi smuci cu putere de frîul ce-l ținea locului «Ei bine, fie !» își zise Fabrice.

Lăsat în voia sa, calul porni mîncînd pămîntul și în cîteva clipe ajunse din urmă escorta generalilor. Fabrice numără patru coșfuri tivite. La un sfert de oră după aceea, din vorbele unui husar, ce călărea alături de el, înțelese că unul dintre acei generali era vestitul mareșal Ney. Se simți în culmea fericirii ; cu toate acestea, NU PUTU GHICI care dintre ei era mareșalul ; ar fi dat totul în lume ca să știe, dar își aminti că nu trebuia să vorbească. Escorta se opri, ca să treacă peste un șanț mare, pe care ploaia din ajun îl umpluse cu apă ; șanțul era MĂRGINIT de copaci bătrîni și ÎNCHIDEA, spre stînga, cîmpia la intrarea căreia Fabrice își cumpăraseră calul. Aproape toți husarii descălecaseră ; marginea șanțului era dreaptă și foarte alunecoasă, iar apa se afla la trei-patru picioare sub nivelul cîmpiei. Năuc de bucurie, Fabrice era cu gîndul mai mult la mareșalul Ney și la glorie, decît la calul lui ; acesta, plin de neastîmpăr, sări în șanț, stropind cu apă cît colo. Unul dintre generali, ud din cap pînă-n picioare, îi trase o înjurătură : «Mama lui de cal !» Înjurătura îl jigni pe Fabrice peste măsură. «Ce-ar fi să-i cer socoteală ?» se întrebă el. [...]

Dar vuietul se făcuse în acea clipă atît de puternic, că Fabrice nu-i mai putu răspunde. Trebuie să mărturisim că eroul nostru era foarte puțin erou în clipa aceea. Totuși, spaima venea la el abia în al doilea rînd ; ceea ce-l supăra mai ales era zgomotul groaznic care-i spărgea urechile. Escorta o luă la galop ; străbătură o bucată de pămînt arat, ce

se întindea dincolo de șanț și care era toată presărată cu leșuri.

— Hainele roșii ! hainele roșii ! strigau veseli husarii din escortă, și la început Fabrice nu înțelese ; mai apoi VĂZU că, într-adevăr, aproape toți morții erau îmbrăcați în roșu. Dar se întâmplă un lucru care-i dădu fiori de groază : băgă de seamă că multe din acele nefericite straie roșii mișcau încă, trăiau. Era vădit că răniții strigau după ajutor, dar nimeni nu se oprea să li-l dea. Eroul nostru, plin de omenie, căuta pe cât putea ca nu cumva calul său să calce peste vreuna din acele haine roșii. Escorta se opri ; numai Fabrice, care nu prea își lua în seamă îndatoririle ostășești, galopa înainte, cu OCHII la un amărît de rănit.

— Dar oprește odată, gogomanule ! zbieră la el subofițerul. Fabrice își dă seama că se afla la douăzeci de pași mai spre dreapta, înaintea generalilor și tocmai în **PARTEA PE CARE O SCRUTAU EI CU OCHEANUL**. Întorcându-se să se așeze în coada celorlalți husari, rămași la câțiva pași, VĂZU pe cel mai voinic dintre generali vorbind ceva vecinului său, general și el, pe un ton de mustrare și aproape poruncitor. Pe deasupra, mai și înjura. Fabrice nu-și putu înfrîna curiozitatea și, în ciuda poveței de **A NU VORBI**, pe care i-o dăse prietena sa, nevasta temnicerului, ticlui o frază scurtă, cât mai franțuzească și mai corectă, și-l întrebă pe busarul de lângă el :

— Cine-i acest general care-și dojenește vecinul ?

— Cin'să fie ! Mareșalul !

— Care mareșal ?

— Mareșalul Ney, tontule ! Da de unde naiba ieșiși ?

Deși peste măsură de simțitor din fire, Fabrice nu se supără de ocară ; **PRIVEA** cuprins de o admirație copilărească, la vestitul prinț al Moscovei, viteazul vitejilor.

Deodată, porniră cu toții în galop și, câteva clipe mai târziu, Fabrice ZĂRI la douăzeci de pași înaintea sa, un fel de arătură cu totul neobișnuită. Fundul brazdelor era plin de apă, iar pământul jilav de pe marginea lor zbură în bulgări negri, la câte trei-patru picioare înălțime. Fabrice observă în treacăt această ciudățenie, apoi începu din nou să cugete la gloria mareșalului. Deodată, auzi lângă el un răcnet ; erau doi husari care cădeau loviți de ghiulele ; dar, când întoarse capul SĂ-I VADĂ, aceștia și rămăseseră la douăzeci de pași

în urma escortei. Ceea ce i se păru îngrozitor, fu un cal plin de sînge, care se zbătea pe pămîntul răscolit, încurcîndu-și picioarele în propriile-i măruntaie; voia să se țină după ceilalți cai și sîngele-i șiroia în noroi.

«Ah! iată-mă, așadar, în plin foc! gîndi Fabrice. Am VĂZUT o bătălie! își repetă el plin de mulțumire. Iată-mă un adevărat oștean». În clipa aceea, escorta gonia mîncînd pămîntul și eroul nostru înțelese că ghiulelele erau acelea care făceau să zboare țărîna în toate părțile. Zadarnic SE TOT UITA ÎNSPRE PARTEA de unde veneau; nu VEDEA decît norii de fum alb ai bateriei, la o mare depărtare, iar peste bubuitul necurmat al tunurilor, I SE PĂREA că aude salve mult mai apropiate; NU MAI PRICEPEA NIMIC. [...]

Deodată, sergentul le strigă oamenilor:

— Hei, nu-l VEDEȚI pe Împărat, măgarilor!...

În aceeași clipă, escorta zbiera din rășputeri: Trăiască Împăratul! E lesne de închipuit CÎT DE TARE HOLBĂ EROUL NOSTRU OCHII, dar fără să VADĂ decît niște generali care galopau, urmați și ei de o escortă. Lungile coame, care atîrnau de căștile dragonilor din suită, îl împiedică să deosebească vreun chip anume. «Iată cum, din pricina cîtorva blestемate pahare de rachiu, nu l-am putut VEDEA pe Împărat pe cîmpul de luptă!». Acest gînd îl trezi de-a binelea¹.

Stendhal desfășoară aici tot arsenalul unei poetici a efectului ce-și tănuiește cauza, elidînd-o. „Eroul” (termenul apare de numeroase ori, în ambele lui sensuri: eroul romanului, eroul — de data asta în sens oarecum ironic, marcînd deriziunea situației — unui război la care nu izbutește să participe decît ca spectator) aude și, mai ales, vede, numeroase indicii, semne, ce îi vorbesc, dar, de fiecare dată, într-un limbaj ce i se pare mai întîi necunoscut și pe care doar treptat, pe măsură ce ele se acumulează, începe să-l înțeleagă într-o oarecare măsură. Senzația auditivă și ceva vizuală, care domină — aceasta din urmă pretîndu-se la decupări mai nete — sînt percepute din unghiuri care variază (cuvintele-temă: „cotiră”, „șerpuind” marchează și ele această continuă schimbare a locului de unde se privește și se aude, loc fix

1. Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, în *Romane și nuvele*, vol. 2, București, Univers, 1973, pp. 55—70, *passim*, traducere de Anda Boldur.

și central în romanul autorului ce se instituie ca instanță „omniscientă” în raport cu cititorul său). Episodul (ca în toate romanele lui Stendhal) uzează și de procedeul „intruziunii autorului” („*Fabrice, foarte palid de felul lui, se făcu verde la față*” etc., etc.), dar autorul are aici un acces la „realitate” la fel de parțial, de limitat și circumscris (cf. cuvintele-temă „ochean”, „colț”, „margine”) ca și personajul său. Unghiurile de percepere ale acestuia interferează sau sînt chiar mediate de cele ale unor personaje „secundare” (cantiniera, hussarii). Aceste multiple focalizări de-centrează narațiunea. Ceea ce e sinonim cu a spune că o fac pluricentrică. „Oglinda plimbata de-a lungul unui drum” este făcută tîndări, fiecare fragment reflectînd un univers ce tinde a se afirma ca autonom : orizontul este parcă de fiecare dată obstruat de un detaliu ce capătă proporții monstruoase („ochiul holbat”, picioarele murdare ale mortului, „pantalonii mînjiți de sînge”, măruntaiele revărsate ale calului rănit etc.). [cf. un procedeu similar de macroscopiere a detaliului în H.B., 345—346, descriind o experiență trăită de Beyle : „*Jomard era un p[reot], o lepră, ca și Ming[rat], mai tîrziu, cel care a fost ghilotinat pentru că își otrăvise socrul, un oarecare domn Martin, din Vienne, așa mi se pare, fost membru al departamentului, după cît se spunea. Am asistat la judecarea acestui ticălos și-apoi la ghilotinarea lui. Eram pe trotuar, în fața farmaciei domnului Plana.*”

Jomard își lăsase barbă ; avea umerii înfășurați în pînza roșie a paricizilor.

Eram atît de aproape, încît, după execuție, VEDEAM PICĂTURILE DE SÎNGE CARE, ÎNAINTE DE-A CĂ-DEA, SE PRELINGEAU DE-A LUNGUL CUȚITULUI. Spectacolul mă îngrozi, și timp de nu știu cîte zile n-am putut mîncă rasol (vită)”].

Elipsa poate fi valorizată aici și de o interpretare a episodului ca traiect inițiativ, eroul întîlnind pretutindeni semnele unui mister ce-l exaltă și îl înspăimîntă. Inima acestui mister rămîne mereu un gol ce se sustrage privirii (cf. chipul lui Napoleon, pe care Fabrice nu-l poate vedea). Limbajul lucrurilor primează aici asupra vorbirii, supusă unei interdicții : „*își aminti că nu trebuia să vorbească*”, „*în cînda poveței de a nu vorbi, pe care i-o dase prietena sa*”. Există o tăcere mai vorbitoare decît vorbirea : elipsa se indică încă o dată pe sine, autocomentîndu-se.

Un alt efect în plan semantic (procedeul elipsei ține de o „sintaxă” a textului): prin proliferarea și macroscopierea detaliilor cotidiene, anodine (în raport cu contextul dat), războiul apare în latura lui brutală, monstruoasă sau vulgară și derizorie. Ideea preconcepută pe care eroul — mare admirator al lui Napoleon — o are despre glorie și faptele de arme este mereu contrazisă de realitate, ceea ce reprezintă încă o sursă de stupoare pentru acesta, punct de plecare pentru o neprevăzută și imprevizibilă inițiere.

„Stilul discontinuu”, în care trebuie înglobată și tehnica „restrîngerilor de câmp” și a „schimbării unghiurilor de vedere”, prezintă pentru Stendhal o miză uriașă, ambiția lui vizînd a fi clasic și totodată modern, un scriitor pentru generațiile viitoare, dar și pentru generațiile trecute:

„Trebuie să ies pe de-a-ntregul din secolul meu, și să presupun că mă aflu sub ochii marilor oameni din secolul lui Ludovic al XIV-lea. Să lucrez totdeauna pentru secolul XX”¹.

Este astfel transgresată (printr-o juxtapunere paradoxală care ține tot de tehnica „lacunei”, a discursului discontinuu) opoziția clasic/modern, marea operă fiind totdeauna, în funcție de cititor, modernă în clasicitatea ei, clasică în modernitatea ei. Mereu „utilă”. Iradiînd un „adevăr” și o „frumusețe” mereu intacte.

1. Apud H. B. Stendhal, *Du romantisme dans les arts*, ed. cit., pp. 40—41.

Beyle/Stendhal — pagini pentru un autoportret

„Azi-dimineață, 16 octombrie 1832, mă aflu la San-Pietro-in-Montorio, pe muntele Ianicule, la Roma: era un soare magnific. Mînați de o adiere de siroco abia simțită, cîțiva norișori pluteau deasupra muntelui Albano, în aer domnea o căldură delicioasă, eram fericit că trăiesc. ...

E un loc unic pe lume, îmi spuneam visînd, și, fără voia mea, antica Romă o birui pe cea modernă, toate amintirile din Tit-Liviu mă năpădeau puhoi. Pe muntele Albano, în stînga mănăstirii, zăream pajiștile lui Hanibal.

Ce măreată priveliște! Aici, așadar, a fost admirată timp de două secole și jumătate Transfigurarea lui Rafael. Ce deosebire față de galeria tristă, de marmură cenușie, din fundul Vaticanului, unde-i înmormîntat astăzi! Va să zică, timp de două sute cincizeci de ani această capodoperă a stat aici, două sute cincizeci de ani!... Vai! Peste trei luni voi avea 50 de ani, cum e cu putință?! 1873, '93, 1803, număr pe degete... și în 1833, 50. Cum e cu putință! Cincizeci! Curînd voi împlini 50 de ani, și eu cîntam pe vremuri aria lui Grétry:

Cînd îplinești cincizeci de ani...

Această descoperire neprevăzută nu mă supără defel, tocmai mă gîndeam la Hanibal și la romani. Au pierit și alții mai însemnați decît mine!... La urma urmei, îmi spuneam, nu mi-am ocupat rău viața, ocupat! Ah! cu alte cuvinte, hazardul nu m-a copleșit cu prea multe nenorociri, căci, drept vorbind, parcă am hotărît eu ceva în propria-mi viață?

Pe punctul de a mă îndrăgosti de domnișoara de Griesheim, ce-aș fi putut spera din partea unei tinere nobile, fiica unui general foarte bine văzut cu două luni înaintea bătăliei

de la Iena! Brichard avea perfectă dreptate când îmi spunea cu răutatea lui obișnuită: «Atunci când iubești o femeie, trebuie să te întrebi în primul rînd ce-ai să faci cu ea».

M-am așezat pe treptele bisericii San-Pietro și-am meditat o oră sau două la următoarea idee: curînd voi împlini 50 de ani, ar fi timpul, în sfîrșit, să mă cunosc. Ce-am fost, ce sînt, mi-ar fi foarte greu s-o spun.

Trec drept un om cu mult spirit și foarte insensibil, ba chiar cinic, și constat că amorurile nefericite au fost preocuparea mea constantă. Am iubit nebunește pe doamna Kubly, pe domnișoara de Griesheim, pe doamna de Diphortz, pe Métilde, și nu le-am avut, iar multe dintre aceste iubiri au durat trei sau patru ani. Métilde mi-a ocupat viața în mod absolut din 1818 pînă în 1824. Și încă nu m-am lecut, am adăugat, gîndindu-mă numai la ea mai bine de un sfert de ceas. Oare mă iubea?

Eram înduișat, dar deloc în extaz. Și Menti în ce suferință m-a cufundat părăsindu-mă! În clipa aceea m-a trecut un fior amintindu-mi de 1 sep[tembrie] 1826 la San Remo, la întoarcerea mea din Anglia. Ce an mi-a fost dat să trăiesc între 15 sep[tembrie] 1826 și 15 sep[tembrie] 1827! În ziua acestei redutabile aniversări mă aflu la Ischia și constatam o îmbunătățire simțitoare: în loc să mă gîndesc direct la nefericirea mea, cum se întîmpla cu cîteva luni în urmă, mă gîndeam doar la amintirea stării nefericite în care mă aflu în octombrie 1826, de pildă. Această observație mă consolă mult.

Dar ce-am fost, de fapt? N-aș putea spune. Și pe care dintre prietenii mei, oricît de înțelept ar fi, aș putea să-l întreb? Nici chiar domnul di Fior[i] nu mi-ar putea spune nimic. Cărui prieten i-am spus vreodată ceva despre nefericirile mele din dragoste?

Și ceea ce-i ciudat și foarte trist, mi-o spuneam azi-dimineață, e că plăcerea victoriilor mele (cum le numeam pe atunci, cu mintea împuiată de militarie) n-a egalat nici măcar jumătate din adîncă suferință pricinuită de înfrîngeri.

Plăcerea uimitoarei victorii asupra Mentiei nu-i comparabilă nici cu a suta parte din suferința pe care mi-a provocat-o părăsindu-mă pentru domnul de Rospiec.

Aveam, așadar, un caracter trist?

...Și cum nu știam ce să-mi răspund, am început, fără să mă mai gîndesc la acest lucru, să admir din nou priveliștea sublimă a ruinelor Romei și a măreției sale moderne ; Coliseul, în față, și, la picioarele mele, palatul Farnese, cu frumoasa lui galerie de Carlo Maderna, deschisă în arcade, palatul Corsini, la picioarele mele.

Oare am fost un om de spirit ? Am avut vreun talent ? Domnul Daru spunea că-s ignorant ca o cizmă, da, dar cel care mi-a transmis aceasta era Besan[çon], și firea mea veselă trezea în acreala fostului secretar general al lui Besan[çon] o aprigă gelozie. Să fi fost o fire veselă ?

În sfîrșit, am coborît de pe Ianicule abia cînd ceața ușoară a serii m-a avertizat că în curînd mă va prinde frigul brusc și foarte neplăcut și nesănătos care urmează aici de îndată ce apune soarele. M-am întors în grabă la palatul Conti (Piazza Minerva) ; eram frînt. Purtam un pantalon alb de... englezesc, am scris pe partea dinăuntru a cordonului : 16 octombrie 1832, curînd voi împlini 50 de ani, prescurtînd astfel, pentru a nu fi înțeles : J. vaisa voir la 5" (H.B., 7—11).

„...am fost sergent și-apoi sublocotenent la 6 Dragoni odată cu sosirea acestui regiment în Italia, în mai 1800, cred, și mi-am dat demisia cu ocazia armistițiului de la 1803. Eram plictisit la culme de camarazii mei și nimic nu mi se părea mai plăcut decît să trăiești la Paris, ca un filozof, acesta era cuvîntul pe care-l foloseam față de mine însumi, cu cei două sute cincizeci de franci pe care mi-i dădea tata lunar. Presupuneam că după moartea lui voi avea dublu sau de două ori dublul ; la setea de știință care mă ardea pe atunci, era mult prea mult.

N-am ajuns colonel, cum aș fi putut, datorită protecției influente a domnului conte Daru, vărul meu, dar am fost, cred, mult mai fericit. Foarte curînd am renunțat să-l mai studiez pe domnul de Turenne și să-l imit, idee care fusese țelul meu statornic în timpul celor trei ani cît am fost dragon. Uneori această idee era combătută de o alta : să scriu comedii ca Molière și să trăiesc cu o actriță. Încă de pe atunci femeile cinstite și inevitabila lor ipocrizie mă scîrbeau de moarte. Lenea mea nemărginită birui ; odată ajuns la Paris, treceau cîte șase luni fără să-mi vizitez familia (domnii Daru, doamna Le Brun, domnul și doamna de Baure), îmi spuneam mereu mîine ; petrecui așa doi ani, la al cincilea etaj al unei

case din strada Angivilliers, cu o admirabilă vedere spre colonada Luvrului, citindu-l pe La Bruyère, pe Montaigne și pe Jean-Jacques Rousseau, a cărui emfază începuse curînd să mă agaseze. Acolo s-a format caracterul meu. Mai citeam și tragediile lui Alfieri, căznindu-mă să-mi placă, îl vedeam pe Cabanis, pe Tracy și pe J.-B. Say ; pe Cabanis îl citeam deseori, stilul său dezlînat mă întrista. Trăiam solitar și nebun ca un spaniol, la mii de leghe de viața reală. Bunul părinte Jeki, un irlandez, îmi dădea lecții de engleză, dar nu avansam deloc ; eram nebun după Hamlet.

Dar mă las furat, mă pierd, voi fi de neînțeles dacă nu urmez ordinea cronologică, și nici nu-mi voi aminti prea bine faptele" (H.B., 15—16).

„M-am prăbușit odată cu Nap[oleon], în aprilie 1814. M-am stabilit în Italia, ca să trăiesc ca și în strada Angivilliers. În 1821 am părăsit Milanul cu disperarea-n suflet din cauza Métildei și gîndindu-mă foarte serios să-mi zbor creierii. La început Parisul mă plictisi ; mai tîrziu am început să scriu, ca să uit ; Métilde muri, deci inutil să mă întorc la Milano. E prea mult spus că aș fi fost pe deplin fericit, dar, oricum, destul de fericit, în 1830, cînd scriam Roșu și Negru.

Am fost entuziasmat în timpul zilelor din Iulie, am văzut gloanțele printre coloanele Teatrului Francez, personal nu riscam nimic ; nu voi uita niciodată soarele acela minunat și tricolorul văzut pentru prima oară în 29 sau 30, pe la orele 8, după ce dormisem la comandorul Pinto, a cărui nepoată murise de frică. În 25 septembrie am fost numit c[onsul] la Triest de către domnul Molé, pe care nu l-am văzut niciodată. De la Triest am venit în 1831 la Civita Vecchia și Roma, unde mă aflu și acum și unde mă plictisesc, neavînd cu cine schimba o idee. Din cînd în cînd, seara, simt nevoia să stau de vorbă cu oameni de spirit, altfel mă sufoc.

Iată, așadar, marile diviziuni ale povestirii mele : născut în 1783, dragon în 1800, student din 1805 la 1806. În 1806, adjunct al com[isa]rilor de război, intendent la Brunswick. În 1809, culegînd răniții la Essling, sau la Wagram, îndeplinind misiuni de-a lungul malurilor înzăpezite ale Dunării, la Linz și Passau, îndrăgostit de doamna contesă Petit, cerînd să fim trimis în Spania ca s-o revăd. La 3 august 1810, numit, aproape datorită ei, auditor la Consiliul de Stat. Această viață de înalte favoruri și de risipă mă duce la Moscova.

face din mine intendent la Sagan, în Silezia, mă prăbușește în aprilie 1815. Cine ar putea crede! Personal, căderea mi-a făcut plăcere.

După cădere, student, scriitor, nebun de dragoste, publicând Istoria picturii în Italia în 1817; tatăl meu, devenit ultraregalist, se ruinează și moare în 1819, cred; revin la Paris în iunie 1821. Sînt disperat din cauza Métildei, care moare, moartă o iubeam mai mult decît necredincioasă, scriu, mă consolez, sînt fericit. În septembrie 1830 reintru în făgașul administrativ, unde mă aflu și astăzi, regretînd viața de scriitor la al treilea etaj al hotelului «Valois», din strada Richelieu nr. 71.

Incepînd din iarna lui 1826 am devenit om de spirit, înainte tăceam din lene. Cred că trec drept omul cel mai vesel și mai insensibil, e drept că niciodată n-am suflat o vorbă despre femeile pe care le iubeam. În această privință am încercat absolut toate simptomele temperamentului melancolic descris de Cabanis. Am avut foarte puține succese. [...]

Niciodată n-am fost un adevărat ambițios, dar în 1811 mă credeam ambițios.

Starea mea obișnuită a fost aceea de îndrăgostit nefericit, iubind muzica și pictura, adică bucurîndu-mă de produsul acestor arte, și nu practicîndu-le cu stîngăcie. Am căutat cu delicată sensibilitate peisajele frumoase; e singurul motiv pentru care am călătorit. [...]

Văd că înainte de orice, chiar de a trece drept un om de spirit, am preferat reveria. Nu mi-am dat osteneala, nu mi-am făcut obiceiul de a improviza în dialog, spre folosul societății unde mă aflu, decît în 1826, din cauza disperării prin care treceam în primele luni ale acestui an fatal" (H.B., 18—21).

„Toate astea puteau trece drept înfumurare, și totuși nu era. Căutam să mă bucur și să acționez, dar nu căutam deloc să creez aparența unor plăceri sau a unei activități mai mari decît în realitate. Domnul Prunelle, medic, om de spirit, al cărui fel de a gîndi îmi plăcea foarte mult, îngrozitor de urît și celebru mai tîrziu ca deputat vîndut și primar al orașului Lyon prin 1833, și care se număra printre cunoștințele mele din vremea aceea, a spus despre mine: «E un înfumurat și jumătate». Părerea lui se răspîndi printre cunoștințele mele. Dealtfel, poate că avea dreptate.

Excelentul și într-adevăr burghezul meu cumnat, domnul Périer Lagrange (fost negustor de vinuri, care se ruina fără să bage de seamă făcînd agricultură pe lîngă La Tour-du-Pin), dejunînd împreună cu mine la cafeneaua «Hardy» și vîzînd cu cîtă autoritate fac comanda, căci, avînd nenumărate obligații, eram adeseori grăbit, fu încîntat atunci cînd chelnerii făcură între ei o glumă ce implica părerea că sînt un însumurat, fapt care nu mă supăra deloc. Întotdeauna și parcă instinctiv (lucru atît de bine verificat mai tîrziu cu ocazia Camerelor) i-am disprețuit profund pe burghezi.

Îmi dădeam seama în același timp că doar printre burghezi se găseau oameni energici, ca vărul meu Rebuffel (negustor în strada St.-Denis), părintele Ducros, bibliotecar al orașului Grenoble, incomparabilul Gros (din strada St.-Laurent), geometru de mare clasă și profesorul meu, fără știrea rudelor mele de parte bărbătească, pentru că era iacobin, iar toată familia mea habotnic de ultraregalistă. Acești trei oameni au avut toată stima și inima mea în măsura în care respectul și diferența de vîrstă admiteau acele comunicări pe care se întemeiază iubirea. Dar mă comportam față de ei ca și mai tîrziu față de ființele pe care le-am iubit excesiv, mut, țeapăn, stupid, antipatic și cîteodată jignitor din prea mult devotament și din absența eului. Amorul meu propriu, interesul, eul meu dispăreau în prezența persoanei iubite, mă transformam în ea însăși. Ce însemna asta cînd persoana în cauză era o tîrșă ca doamna Pietragrua? [...]

Instinctiv, întreaga mea viață morală s-a desfășurat examinînd atent cinci sau șase idei principale și încercînd să afle adevărul despre ele" (H.B. 25—27).

„Prima mea amintire este că am mușcat-o de obraz sau de frunte pe doamna Pison de Galland, vara mea, soția scriitorului deputat din Adunarea Constituantă. O și văd, o femeie de 25 de ani, cu trupul plin și fața rumenă. S-ar părea că tocmai rumeneala ei m-a stîrnit. Sta așezată în mijlocul paștii, numite povîrnișul Porții Bonne, obrazul ei se afla exact la înălțimea mea.

„Sărută-mă, Henri», mă îndemnă ea. Eu n-am vrut, ea s-a supărat, eu am mușcat zdravăn. Scena mi-a rămas clar întipărită, desigur din cauză că gestul meu fu socotit pe loc drept o crimă de care se pomenea întruna. [...]

Mătușa Séraphie declară că sînt un monstru și că am un caracter atroce. [...]

A doua mea ispravă fu și mai fîroasă:

Îmi făcusem o colecție de fire de papură, tot acolo, pe povîrnișul Porții Bonne (Bonne de Lesdiguières). De aflat numele științific al papurii, plantă de formă cilindrică, semănînd cu o pană de pui și lungă de un picior.

Fusesem dus în casa a cărei fereastră de la etajul întîi dădea spre Grande-Rue, colț cu piața Grenette. Îmi făceam o grădină tăind firele de papură în bucăți lungi de două degete, pe care le așezam în intervalul dintre balcon și pervazul ferestrei. Cuțitul de bucătărie de care mă serveam îmi scăpă din mînă și căzu în stradă, adică de la o înălțime de vreo doisprezece pași, lîngă o oarecare doamnă Chenevaz, sau chiar pe această doamnă¹. [...]

Mătușa Séraphie susținu că voisem s-o ucid pe doamna Chenevaz; am fost declarat un caracter atroce, certat de bunul meu bunic, domnul Gagnon, care se temea de fiica lui, Séraphie, cea mai temută habotnică din tot orașul, certat chiar și de o ființă cu un caracter atît de nobil și de spaniollesc, ca buna mea mătușă domnișoara Élisabeth Gagnon.

M-am răzvrătit, -să fi avut vreo 4 ani. De atunci datează groaza mea de religie, groază pe care rațiunea a redus-o cu mare greutate la proporțiile sale juste, și asta de foarte puțin timp, n-au trecut nici șase ani. Cam tot atunci se născu pentru prima oară iubirea mea filială instinctivă, turbată pe vremea aceea, pentru republică.

Dacă aveam cel mult 5 ani" (H.B., 30—31).

„Mi se pare că moartea lui Ludovic al XVI-lea, 21 ianuarie 1793, a avut loc în timpul tiraniei lui Raillane. Un fapt baziliu, pe care posteritatea cu greu îl va crede: familia mea burgheză, dar care se credea aproape nobilă, mai ales tata, care se credea nobil ruinat, citea toate ziarele, urmărirea procesul regelui de parcă ar fi fost vorba de un prieten intim sau de cine știe ce rubedenie.

Sosi știrea condamnării, familia mea fu în culmea disperării. «Nu vor îndrăzni să făptuiască asemenea mîrșăvie».

1. Aceste două episoade, alături de cele legate de relațiile copilului cu mama și cu tatăl său, sînt în mod predilect cercetate din perspectivă psihanalitică.

spuneau ai mei. «De ce nu, gîndeam eu, de vreme ce a trădat?»

Mă afluam în cabinetul tatii din strada Vieux-Jésuites, pe la orele 7 seara, era noapte de-a binelea, citind la lumina lămpii și despărțit de tata printr-o masă foarte mare. Mă făceam că lucrez, dar citeam *Les Mémoires d'un Homme de qualité* de abatele Prévost, din care descoperisem un exemplar hărtănit de vreme. Toată casa fu zguduită de trecerea poștalionului, care sosea din Lyon și Paris.

«Trebuie să mă duc să văd ce-or fi făcut monștrii ăștia», spuse tata ridicîndu-se.

«Sper că trădătorul a fost executat», gîndeam eu. Începui să reflectez apoi la deosebirea totală dintre sentimentele mele și ale tatii. Iubeam din suflet regimentele noastre, pe care, de la fereastra bunicului, le vedeam trecînd prin piața Grenette; îmi închipuiam că regele voia ca ele să fie răpuse de austrieci. (Se vede că, deși aveam doar 10 ani, nu eram prea departe de adevăr.) Voi recunoaște însă că grija marelui vicar Rey și a celorlalți preoți, prieteni ai familiei, pentru soarta lui Ludovic al XVI-lea ar fi fost de ajuns pentru a mă convinge să-i doresc moartea. Consideram pe atunci, în virtutea unui cuplet pe care îl cîntam cînd nu mă temeam că mă aude tata sau mătușa Séraphie, că e o datorie sfîntă să mori cînd patria ți-o cere. Ce înseamnă viața unui trădător, care, printr-o scrisoare secretă, poate duce la pieire oricare dintre frumoasele regimente pe care le vedeam trecînd prin piața Grenette? Tocmai dezbăteam procesul dintre mine și familia mea, cînd intră tata. Il și văd într-o redingotă de molton alb, pe care nu și-o scosese pentru a face doi pași pînă la poștă.

«S-a terminat, spuse el cu un suspin adînc, l-au asasinat.»

Mă cuprinse una dintre cele mai mari bucurii din viața mea. Poate că cititorul va găsi că sînt crud, dar așa eram la 10 ani, așa sînt și la 52" (H B., 114—115).

„La 10 ani am comis în mare taină o comedie în proză, sau, mai exact, un prim act. Lucram puțin, pentru că așteptam momentul geniului, adică acea stare de exaltare ce mă apuca pe atunci de vreo două ori pe lună. Treaba asta era un mare secret, scrierile mele inspirîndu-mi întotdeauna aceeași pudoare ca și iubirile mele. Nimic nu mi-ar fi fost mai penibil decît să aud vorbindu-se de ele. Acest sentiment l-am încercat foarte acut și în 1830, cînd doamna Victor de Tracy mi-a

vorbit despre *Le Rouge et le Noir* (roman în două volume)" (H. B., 118).

Paroxisme de iubire pe care mi le provocam în punctul H sînt de necrezut. Puteam să-mi sparg o venă. Mi s-a făcut rău mimîndu-le după cel puțin patruzeci de ani. Cine își mai aduce azi aminte de Lambert, în afară de inima prietenului său!

Voi merge mai departe, cine își mai aduce aminte de Alexandrine, moartă în ianuarie 1815, acum douăzeci de ani?

Cine își mai aduce aminte de Métilde, moartă în 1825?

Oare nu-mi aparțin mie, care le iubesc mai mult decît oricine de pe lumea asta? Mie, care mă gîndesc cu patimă la ea, de zece ori pe săptămîină și deseori cîte două ceasuri neîntrerupte?" (H.B., 161).

„Dar o iau razna. Eram departe de a vedea lucrurile atît de limpede, chiar pe cele fizice, în decembrie 1799. Eram numai și numai emoție, și această activitate exagerată nu mi-a lăsat decît vreo cîteva imagini foarte clare, dar fără explicații privind cauza și scopul.

Ceea ce văd astăzi foarte limpede, iar în 1799 simțeam foarte confuz, este că, o dată sosit la Paris, două lucruri care constituiseră pînă atunci ținta dorințelor mele constante și pasionate și-au pierdut brusc orice valoare. Adorasem Parisul și matematicile. Parisul fără munți îmi inspira un dezgust atît de profund, încît mergea pînă aproape de nostalgie. Matematicile nu mai reprezentau decît resturile unei serbări din ajun (lucru văzut la Torino, a doua zi după Saint-Jean, în 1802).

Eram chinuit de aceste schimbări, în care nu vedeam, firește, nici scopul, nici cauza.

De fapt, nu iubisem Parisul decît dintr-un profund dezgust pentru Grenoble.

Cît despre matematici, ele nu fuseseră decît un mijloc. Ba chiar le și uram puțin în noiembrie 1799, pentru că mă temeam de ele." (H.B., 372—373).

„Doamna Le Brun, astăzi marchiză de [Grave], mi-a spus că toți locuitorii acestui mic salon erau uimiți de muțenia mea. Tăceam instinctiv, simțeam că nimeni nu mă va înțelege; ce mai capete pentru a le împărtăși duioasa mea admirație pentru Bradamante! Această tăcere cu totul întîmplătoare era cea mai bună politică, era singurul mijloc de a păstra puțină demnitate personală" (H.B., 402).

„Două cauze m-au îndreptat spre studiu : teama de plictiseală și dorința de glorie. Pofta de-a mă amuza sau teama de plictiseală m-au făcut să îndrăgesc lectura de la vârsta de doisprezece ani. Casa era foarte tristă ; m-am apucat să citesc și am fost fericit ; pasiunile sînt singurul mobil al oamenilor ; ele nasc tot binele și tot răul de pe lume. Faci o pasiune pentru un obiect atunci cînd îl dorești mereu ; faci o pasiune violentă pentru același obiect atunci cînd viața fără el ți se pare de netrăit. Așa se explică gestul lui Curtius care s-a aruncat, la Roma, în prăpastia ce se căscase în mijlocul pieții publice : el prețuia mai mult fericirea publică și gloria decît viața, și s-a omorît.

Pierre Corneille el însuși ar fi preferat să nu trăiască decît să trăiască lipsit de glorie și-a scris Cinna.

Demostene nu putea trăi fără să fie un mare orator, dar era gîngav : altul ar fi dat înapoi în fața acestui obstacol ; el, în schimb, își umple gura cu pietricele și se duce să-și petreacă două ore pe țărmul mării.

Marile pasiuni înving totul : ca atare, putem spune că un om care vrea intens și constant își atinge totdeauna țelul.

Pentru a reuși să înțelegi ceva, trebuie să-ți concentrezi toată atenția asupra acelui lucru” (S.P., 53).

„Există o regulă pentru a ști dacă ești născut pentru glorie : cine îi urăște pe oamenii superiori printre care trăiește, va rămîne de-a pururi un mediocru.

Așadar, un om care invidiază pe toată lumea, va fi pururi un om de nimic.

Cu ajutorul aceluiași Barnave îți voi dovedi că oamenii care sînt însuflețiți de-o mare pasiune îi înving totdeauna pe cei care nu sînt” (S.P., 55).

„...indiferent de gen, vai de cel care se căznește ; tot ce se face căznit nu place niciodată” (S.P., 65).

„În tot cursul vieții mele n-am discutat niciodată despre ceea ce mă pasiona, cea mai mică obiecție mi-ar fi străpuns inima. Din același motiv n-am discutat niciodată despre literatură. Prietenul meu intim pe-atunci, domnul Adolphe de Mareste (născut la Grenoble prin 1782), mi-a scris la Milano părerea lui despre La vie de Haydn, Mozart et Métastase. Nici nu bănuia că eu aș fi the author” (H.B., 199—200).

„Intr-adevăr, iubirea a fost întotdeauna cea mai importantă problemă pentru mine, sau mai degrabă singura“ (H.B., 253).

„Nu pot suferi un salon cu provinciali îmbogățiți care fac paradă de luxul lor. Urmează apoi un salon cu marchizi și cavaleri ai Legiunii de Onoare care fac paradă de morală.

Un salon cu opt sau zece persoane unde toate femeile au avut amanți, unde conversația este veselă, spumoasă și unde poți bea la miezul nopții un punch ușor este locul în care mă simt cel mai bine; acolo sînt în largul meu și prefer înfinit mai mult să-l ascult pe altul vorbind decît să vorbesc eu însumi. Mă cufund cu plăcere în tăcerea fericirii, și dacă totuși spun ceva, o fac numai ca să-mi plătesc biletul de intrare, expresie folosită chiar în acest sens și introdusă de mine în societatea pariziană la fel ca și fioritura (importată de mine), pe care o întîlnesc mereu. Întîlnesc mai rar, trebuie să recunosc, cuvîntul cristalizare (vezi *De l'Amour*). Dar nu țin cîtuși de puțin la el; dacă pentru acéeași idee se va găsi un cuvînt mai bun, mai în spiritul limbii, voi fi primul care îl va aproba și folosi“ (H.B., 295).

„Cînd o idee pune prea tare stăpînire pe mine în mijlocul străzii, eu cad. Exemplu: pe strada Richelieu, lîngă strada Filles-Saint-Thomas, singura mea cădere în timp de cinci sau șase ani, provocată prin 1826 de următoarea problemă: domnul de Belleyme trebuie sau nu trebuie, în interesul propriei sale ambiții, să ajungă deputat? [...]

Cînd îmi vin ideile în mijlocul străzii, sînt veșnic gata să mă izbesc de un trecător, să cad sau să mă las călcat de trăsură. Înspre strada Amboise, într-o zi la Paris (un exemplu dintr-o sută), mă uitam la doctorul Edwards fără să-l recunosc. Cu alte cuvinte, aveau loc două acțiuni; una spunea clar: «Iată-l pe doctorul Edwards»; dar a doua, ocupată să gîndească, nu adăuga: «Trebuie să-i dai bună ziua și să vorbești cu el». Doctorul fu foarte surprins, dar nu și supărat, nu lua întîmplarea drept un joc de om genial (cum ar fi făcut domnii Prunelle, fost primar în Lyon, cel mai urît om din Franța, Jules-César Boissat, cel mai înfumurat, Félix Faure și multe ale cunoștințe de-ale mele și prieteni“ (H.B., 300).

„Oare voi îndrăzni să spun? Dar poate că asta-i fals, eram poet. Este adevărat că nu în genul aceluia amabil abate

Delille, pe care l-am cunoscut cu doi sau trei ani mai târziu prin *Cheminade* [...], ci ca Tasso, ca o sutime din Tasso, scuzați-mi orgoliul. Acest orgoliu îmi lipsea în 1799, nu eram în stare să fac un vers. Nu sînt nici patru ani de cînd îmi spun că în 1799 era cît pe ce să fiu poet. Îmi lipsea doar îndrăzneala să scriu, doar hornul prin care geniul să poată răbufni" (H.B., 377).

„Singurul lucru pe care îl văd clar este că, începînd de la 46 de ani, idealul meu este să trăiesc la Paris, undeva la etajul patru, scriind o dramă sau o carte" (H.B., 311).

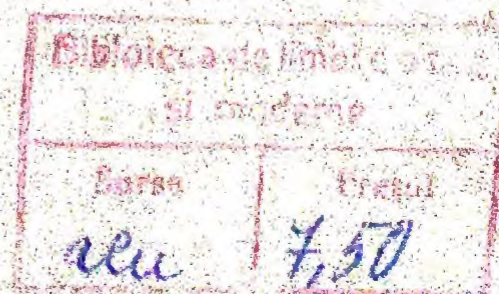
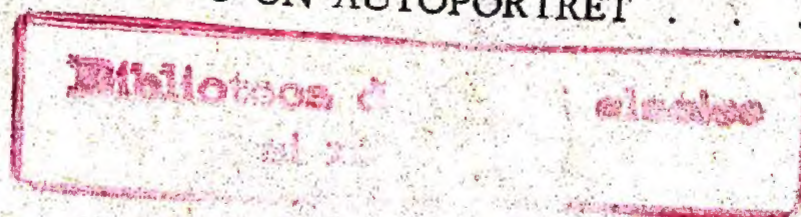
„În viața mea n-am iubit cu ardoare decît pe Cimarosa,

Mozart și Shakespeare" (A.E., 525).

„Privesc și am privit întotdeauna propriile mele opere ca pe niște bilete de loterie. Singurul lucru pe care îl prețuiesc este acela de a fi retipărit în 1900" (A.E., 528).

CUPRINS

REPERE PENTRU UN CONCEPT „STENDHAL, CONTEMPORANUL NOSTRU“	5
(IM)PACTUL CU CITITORUL	26
ARGUMENTE PENTRU O TEORIE A PRODUCTIVITĂȚII TEXTUALE	59
SCRIITURA ȘI CUNOAȘTERE	72
BEYLE/STENDHAL — PAGINI PENTRU UN AUTOPORTRET	123





Stendhal este printre primii care exprimă explicit această evidență a unei noi conștiințe artistice — că a dăinui în memoria omenirii înseamnă a dăinui în istoria omenirii, a avea adică știința și putința de a provoca interesul și admirația unui cititor care este mereu altul, într-o epocă mereu alta, generind noi forme artistice care, la rîndul lor, modifică neîncetat modul de receptare a tot ceea ce fusese creat înainte. În centrul concepției stendhaliene despre artă stă tocmai ideea modernă a variabilității formelor literare, artistice, în general, ideea unui frumos aflat în perpetuă transformare, opusă ideii unui frumos imuabil, definit exclusiv prin raportare la un corpus de reguli imuabile.

IRINA MAVRODIN